

27955



দীতসূত্রসার।

অধ্যায়

সংগীতের প্রকৃত উপপত্তি এবং ব্যক্তির মূলমন্ত্র ও সাধনোপদেশ সম্বন্ধিত।
কঠে গান শিকার সহজ উপায়।

প্রথম ভাগ।

‘দ্বিদের ইতিহাস’, ‘সঙ্গীত শিকা’, ‘সুতার শিকা’,
প্রভৃতির গ্রন্থকার

শ্রীকৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়

প্রণীত।

‘অপেক্ষা গণ্যমান্য ধর্মমতাকোটি গণ্য নয়।
লয়কোমী গণ্যমান্য মান্যপরতর্য নহি ॥’

কোচবিহার

রাজকীয় বইগারে রাজকোষসারে সন্নিবিষ্ট।

সংস্করণ : ১। প্রা : ১৮৮৫।



Digitized by...

[মূল্য তিন টাকা]

RADIO LIBRARY	
Acc. No. 27955	
Class No.	180.954 DAF
Date	
St. Card	
Class.	AR
Cat.	S.G.
Bl. Card	S.G.
Index	

সুবিধা নাই; কারণ সকল যন্ত্রালয়ে উহার অক্ষর পাওয়া যায় না। সুতরাং প্রকৃত উপকারী স্বরলিপি সম্বলিত পুস্তক প্রকাশের অন্তরবিধা অনেক। আমাদের দেশে, সকল যন্ত্রালয়ে ছাপাইতে পারা যায়, এরূপ একটা অতি সহজ ও উপকারী বাঙ্গলা স্বরলিপির নিত্য প্রয়োজন হইয়াছে। সেই জন্য, আমি যে বাঙ্গলা স্বরলিপি এই পুস্তকে ব্যবহার করিয়াছি, তাহা এরূপ ভাবে গঠিত যে, তাহা সকল যন্ত্রালয়েই অক্লেশে ছাপাইতে পারা যাইবে। ইহা সঙ্গীত লিখন পক্ষে অত্যাশ্রয় বাঙ্গলা স্বরলিপি অপেক্ষা ভাল, কি হুন্দ। তাহা আমার বলায় কোন ফল নাই; উহা “ফলেন পরিচীতে” হওয়াই উচিত। ঐ স্বরলিপিতে মাত্রার সংকেতগুলি নূতন নহে। উহা ইংরাজদিগের অধুনাতন ব্যবহৃত “টনিক্ সল্ফা” স্বরলিপিতে ব্যবহার হয়। অতএব উহার গুণাগুণ লোকের অবিদিত নাই। আমি, অনেকের ন্যায় নিজে একটা নূতন উদ্ভাবন করিয়া, যশোলাভের প্রত্যাশী নহি। স্বদেশের হিত কামনায়, সমাজ মধ্যে বিস্তৃত সংগীত জ্ঞান বিস্তারের জন্য, পূর্ব্বগত মহামহোপাধ্যায় পণ্ডিতগণ কর্তৃক যে পথ উদ্ভাবিত ও অবলম্বিত হইয়াছে, তাহাই অনুসরণ করা আমি উচিত বিবেচনা করি; কারণ তদ্বারা নিঃসন্দেহ অধিকতর উপকার পাওয়া যায়। তবে যে বিষয়ে কোন পথ আবিষ্কৃত হয় নাই, আবশ্যক হইলে, তাহার উপযোগী নূতন পথ নিজে প্রকাশ করিতে বাধ্য দেখি না; আর তাহা না করিলেও চলে না।

আমাদের এই বঙ্গদেশে সংগীতের চর্চা অতিশয় বিরল জন্য, সংগীত পুস্তকেরও তাদৃশ আদর নাই। সুতরাং সংগীত পুস্তক লেখার বিশাল পরিশ্রমের অনুযায়ী ফল পাওয়া যায় না। এখনও সংগীত চর্চা অপকার্য বলিয়া, অনেক ভদ্রলোকের ভ্রম আছে। ইহা যে অতিশয় দুঃখের বিষয়, তাহা কে না দীকার করিবে? পরন্তু এমতাবস্থায়, বিবিধ বিদ্যানুরাগী সংগীতবিশারদ, রাজা ক্রীশোবীন্দ্রমোহন ঠাকুর মহোদয়ের দ্বারা উচ্চপদস্থ ব্যক্তি, এই অপবাদগ্রস্ত বিষয়ে স্বয়ং হস্তক্ষেপ করিয়া বহু বিধ সংগীত পুস্তক প্রকাশ পূর্ব্বক, দেশ বিদেশ হইতে যেরূপ অপরিমিত খ্যাতি ও সম্মান সংগ্রহ করিয়াছেন, তাহাতে সংগীত চর্চার কলঙ্ক অপমীত, ও সংগীত গ্রন্থকারের পদবীকে উন্নত করা হইয়াছে। ইহাতে তাঁহার নিকট সমস্ত ভারত-বর্ষের সংগীত সমাজ চিরকালের জন্য কৃতজ্ঞতা পাশে বদ্ধ থাকিবে।

আমাদের দেশে এই প্রকার সংগীত গ্রন্থ ছাপাইয়া প্রকাশ করা যথেষ্ট অর্থ ব্যয় সাপেক্ষ। আমার তাদৃশ ব্যয়সঙ্গতি থাকিলে, এপর্য্যন্ত বহু আবশ্যকীয় সংগীত পুস্তক প্রকাশ করিতে পারিতাম। আমি প্রথমে “৮৬৭ খ্রীষ্টাব্দে বঙ্গক-তান” নামক পুস্তক প্রকাশ করি; তাহাতে কেবল ঐকতান বাদ্যের গত্বে লিপিবদ্ধ হইয়া প্রকাশিত হইয়াছিল। সেই খানি হিন্দু সংগীতের প্রথম স্বরলিপি গ্রন্থ।

তাহার পর বৎসর “Hindustani Airs arranged for the Pianoforte”, ও “সংগীত শিক্ষা” নামক পুস্তকদ্বয় প্রকাশ করি; তৎপরে খ্রীঃ ১৮৭০ সনে “সেতার শিক্ষা” প্রকাশ করি। তাহার পর এই দীর্ঘ কালের মধ্যে, ছাপাইবার অস্ববিধা হেতু, আর সংগীতপুস্তক প্রকাশ করিতে সক্ষম হই নাই। ইহা দেখিয়া, মৎপ্রতিপালক, কোচবিহারাদ্বিপ, বিছোৎসাহী, সহৃদয় শ্রীশ্রীমহারাজ নৃপেন্দ্র-নারায়ণ ভূপবাহাদুর তদীয় রাজকীয় যন্ত্রালয়ে এই পুস্তক মুদ্রাঙ্কনের অনুমতি প্রদান করাতে, ইহা প্রকাশ করিতে পারিলাম; নতুবা এরূপ ব্যয়-বহুল পুস্তক-মুদ্রাঙ্কন আমার সাধ্যায়ত্ত নহে। কিন্তু হৃৎকের বিষয় এই যে, সমস্ত গ্রন্থ খানি এক সঙ্গে প্রকাশ করিতে পারিলাম না। কারণ খ্রীঃ ১৮৮০ সনের নবেম্বর মাসে, অত্র রাজকীয় যন্ত্রালয়ে, এই পুস্তক মুদ্রিত হইতে আরম্ভ হয়; রাজকীয় কার্যের বাহুল্যে মুদ্রাকারের অবকাশাভাব জন্ম, পুস্তকের কার্য অতি ধীর গতি অবলম্বন করাতে, সমুদায় গ্রন্থ মুদ্রিত হওয়া পর্যন্ত অপেক্ষা করিতে, ধৈর্য্য কুলাইল না; সেই হেতু ইহাকে ঔপপত্তিক ও অভ্যাসিক, এই রূপ দুই ভাগ করিয়া, সংগীতের উপপত্তি, ও গান শিক্ষা সম্বন্ধীয় সমুদায় উপদেশ-সম্বলিত প্রথম ভাগ অগ্রে প্রকাশ করিলাম। দ্বিতীয় ভাগও শীঘ্র প্রকাশিত হইবে; তাহাতে ধ্রুপদ, খেরাল, প্রভৃতি নানা প্রকার গানের ও আলাপের বহু সুরলিপি, এবং কণ্ঠ প্রস্তুতের ও তালভাঙ্গার উপযোগী সাধনাবলি প্রচুর পরিমাণে থাকিবে। অত্র রাজকীয় যন্ত্রালয়ের অধ্যক্ষ শ্রীযুক্ত বাবু গোপালচন্দ্র ঘোষ মহাশয় এই পুস্তকের মুদ্রাঙ্কন কার্য্য সুসমাধা সম্বন্ধে যথেষ্ট সাহায্য করিয়াছেন; নতুবা এই কালের মধ্যেও ইহা প্রকাশ করিতে পারিতাম না। অতএব তাঁহার নিকট আমার বিশেষ কৃতজ্ঞতা স্বীকার কর্তব্য। পরিশেষে বক্তব্য এই যে, এই পুস্তক দ্বারা প্ৰদেশীয় একটা লোকেরও বিশুদ্ধ সঙ্গীত জ্ঞানের, ও গান শক্তির, উন্নতি সাধিত হইলে, অম সমফল জ্ঞান করিব।

কোচবিহার,
১লা আশ্বিন, ১২২২।
১৬ই সেপ্টেম্বর, ১৮৮৫।

শ্রীকৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়।

বিজ্ঞাপন* ।

কণ্ঠগীতচর্চার বিস্তৃতি ও উৎকর্ষ বিধানার্থ এই পুস্তক প্রণীত ও প্রকাশিত হইল । ভারতবর্ষের যন্ত্রসঙ্গীত অপেক্ষা কণ্ঠসঙ্গীত উৎকৃষ্টতর; বিশেষতঃ কানাবতী—ওস্তাদী—গান উন্নতির উচ্চতর শিখরে আরোহণ করিয়াছে । সেই গান যাহাতে সহজে ও বিশুদ্ধরূপে শিক্ষা করা যায়, এবং তাহার মধ্যে যে সকল অসঙ্গতি ও কুব্যবহার প্রবেশ জন্য, তাহা সাধারণের প্রিয় হইতে পারে নাই, তাহা সংশোধনানন্তর, যাহাতে উহাকে শিক্ষিত ও মার্জিত রূপে অনুমোদনীয় ও গ্রহণ-যোগ্য করা যায়, তাহার উপযোগী উপদেশসকল এই পুস্তকে প্রকটিত হইয়াছে । সঙ্গীত অনেক বিদ্যাপেক্ষা কঠিনতর । সাধারণত, গান করা এক পক্ষে অতি সহজ বিদ্যা বলিয়া মনে হয়; কেন না, কি বালক কি বৃদ্ধ, কি পণ্ডিত কি মুখ, সকলেই বিনা শিক্ষাতেও গান করিয়া থাকে; কিন্তু একটু অন্তর্নিবিষ্ট হইয়া দেখিলে জানা যায় যে, গান বিদ্যা যন্ত্রাদি বাদনা-পেক্ষা দুরূহতর । সেই বিদ্যা সহজ করাই এই গ্রন্থের উদ্দেশ্য । এই উপলক্ষে ইহাতে সঙ্গীতের সমস্ত জ্ঞাতব্য বিষয়, বৈজ্ঞানিক প্রণালীতে, অতি বিস্তারিত রূপে, বর্ণিত হইয়াছে; স্থূল কথায়, সঙ্গীত বিদ্যার প্রকৃত ব্যাকরণ এই প্রথম প্রকাশিত হইল । অতএব ব্যাকরণের নিয়মে সঙ্গীতের যাবতীয় মূলমন্ত্র ইহাতে লিপিবদ্ধ ও উদাহৃত হইয়াছে ।

সঙ্গীতের বিশুদ্ধ উপপত্তি (theory) জ্ঞানাতাবে শিক্ষা করা, কিম্বা শিক্ষা দেওয়া, কিছুই সহজ হয় না; সেই জন্য সুর, মাত্রা, তাল, প্রভৃতি সঙ্গীতের ব্যবহার্য্য তাবৎ বিষয়ের প্রকৃত উপপত্তি ইহাতে অতি সরল ভাবে ব্যাখ্যাত হইয়াছে । সঙ্গীতের বিশুদ্ধ উপপত্তি-বিষয়ক পুস্তক এপর্য্যন্ত বাঙ্গলা ভাষায় প্রকাশিত হয় নাই; দুই এক খানি পুস্তকে যে উপপত্তিকাংশ প্রকটনের চেষ্টা হইয়াছে দেখা যায়, তাহা প্রায় সমুদয় ভ্রম-সঙ্কুল । তদ্বারা সাধারণের উপকার না হইয়া, বরং অপকার হইবার সম্ভাবনা; কেননা অশিক্ষা অপেক্ষা ভুলশিক্ষা যে অনিষ্টের কারণ, তাহা কেহ অস্বীকার করিতে পারেন না । ঐ সকল ভ্রান্ত মত সন্নিহার সমালোচন সহকারে, উপপত্তি বিষয়ক বিশুদ্ধ, বিজ্ঞানানুমোদিত যে মত, তাহা এই পুস্তকে মীমাংসিত হইয়াছে । আধুনিক কালে রাগ রাগিণী সম্বন্ধে যে মত

* যাহারা সঙ্গীত পুস্তক পাঠ করা বিড়ম্বনা মনে করিবেন, তাহারা এই বিজ্ঞাপন পাঠে পুস্তকের অবস্থা সংক্ষেপে জ্ঞাত হইতে পারিবেন, তজ্জন্যই ইহা বিস্তৃত রূপে লিখিত হইল ।

সর্ববাদী সম্মত, তাহার নীমাংসা সহকারে, রাগাদির সমুদয় রহস্য ও জ্ঞাতব্য কথা যথা স্থানে বর্ণিত হইয়াছে। এই রূপে এই পুস্তক দ্বারা কেবলই যে গান, শিক্ষার্থীর উপকার হইবে তাহা নহে, ইহা কণ্ঠ ও যন্ত্র, সর্ব প্রকার সঙ্গীত শিক্ষার্থীর কাষে লাগিবে; এবং ইহা শিক্ষক ও ছাত্র, উভয়েরই ব্যবহার যোগ্য হইবে।

এই পুস্তকের শেষে যে বর্ণানুক্রমিক নির্ধণ্ট সন্নিবেশিত হইয়াছে, তাদ্বারা, সঙ্গীতের ব্যবহার্য্য যাবতীয় আবশ্যকীয় বিষয়ের ব্যাখ্যা পুস্তকের যে যে স্থানে আছে, তাহা মুহূর্তের মধ্যে পাওয়া যাইবে। আমার পূর্ব-প্রণীত সংগীত পুস্তক সকলে যে যে বিষয়ে আমার মত-ভ্রম ছিল, তৎসমুদয় এই পুস্তকে সংশোধিত হইয়া প্রকটিত হইয়াছে।

কেহ কেহ প্রাচীন সংস্কৃত গ্রন্থাদির নাম করিয়া, সঙ্গীতের ঔপপত্তিক ভ্রান্তিসকল প্রচলিত করিতে চেষ্টা করেন; সেইজন্য, সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থসমূহে সঙ্গীত শাস্ত্র কি প্রকার বর্ণিত আছে, তাহা সাধারণের অবগতি জন্ম বিবিধ। সংস্কৃত সঙ্গীতগ্রন্থ হইতে সংগ্রহ করিয়া, স্বরাধায়, রাগাধায়, ও তালধায়, ১২শ পরিচ্ছেদে, সংক্ষেপে ব্যাখ্যাত হইয়াছে। সেই হেতু ঐ পরিচ্ছেদটী অন্যান্য পরিচ্ছেদাপেক্ষা কিছু দীর্ঘ হইয়াছে। এস্থলে আমার দীকার করা উচিত যে, রাজা সার শেরীউমোহন ঠাকুরমহোদয় কর্তৃক প্রকাশিত সংস্কৃত সঙ্গীতদর্পণ, ও সংস্কৃত সঙ্গীতসারসংগ্রহ, এবং বাবু সারদাপ্রসাদ ঘোষ ও পণ্ডিত কালীবর বেদান্তবাগীশ মহাশয়দ্বয়ের প্রকাশিত সংস্কৃত সঙ্গীতরত্নাকর ও সঙ্গীত-পারিজাত, এই সকল প্রাচীন গ্রন্থের অনেক শ্লোক এই পুস্তকে উদ্ধৃত হইয়াছে। এই শেষোক্ত সুপণ্ডিত ব্যক্তিদ্বয় সঙ্গীতের সংস্কৃত শাস্ত্র সম্বন্ধে সাধারণের চক্ষু উন্মোচন করণাভিপ্রায়ে, কতকগুলি সংস্কৃত পুস্তক ছাপাইয়া প্রকাশ করিতে রুত-সম্পন্ন হইয়াছিলেন। কিন্তু শুনিয়াছি, তাঁহারা সঙ্গীতের সর্বোৎকৃষ্ট সংস্কৃত গ্রন্থ শার্ঙ্গদেব-রুত উক্ত সঙ্গীতরত্নাকর ছাপাইতে আরম্ভ করিয়া, কোন ঘটনাবশত, এক অধ্যায়ের অধিক প্রকাশ করিতে পারেন নাই। ইহা যে অতিশয় আক্ষেপের বিষয়, তাহার সন্দেহ নাই।

এই পুস্তকে ইউরোপীয় ও বাঙ্গালী, দুই প্রকার স্বরলিপি ব্যবহৃত হইয়াছে; এবং কোন্ স্বরলিপি যে গীত অভ্যাস পক্ষে অধিক উপকারী, তাহা সাধারণের তুলনা করার সুবিধার্থ, কোন কোন গান উভয় স্বরলিপিতেই লিখিত হইয়াছে। স্বরলিপি বিষয়ক প্রস্তাব 'উপক্রমণিকার' শেষে সন্নিবিষ্ট হইয়াছে। ঐ উপক্রমণিকা, সঙ্গীতে পটু ও অপটু, সকলেরই পাঠ্য; উহাতে সঙ্গীতের নানা কথা আছে। সঙ্গীত সাধনা পক্ষে ইউরোপীয় স্বরলিপি সর্বোৎকৃষ্ট হইলেও, আপাততঃ উহার এক মহৎ দোষ এই যে, এতদ্বশে উহা সহজে ছাপাইবার

অন্তর্গত বিষয়ের সূচী ।

উপক্রমণিকা—সঙ্গীতের উৎপত্তি	১০
সাধারণ শিক্ষার উপর সঙ্গীতের ফল	১০
সঙ্গীতালোচনার দুইবস্থা	১০
ভারতবর্ষীয় সঙ্গীত	১৫০
সঙ্গীত লিখন প্রণালী	১০০
১ম. পরিচ্ছেদ :—কণ্ঠমার্জনা	১
২য়. পরিচ্ছেদ :—স্বরপ্রকরণ ও স্বরসাধন	৯
৩য়. পরিচ্ছেদ :—স্বরগ্রাম ও স্বরান্তরের নিয়ম	১৩
সাংকেতিক স্বরলিপিতে সুরের সংকেত	১৭
৪র্থ. পরিচ্ছেদ :—কোমল ও কড়ি সুরের বিবরণ	২০
৫ম. পরিচ্ছেদ :—স্বরলিপিতে সুরের স্থায়িকাল জ্ঞাপক সংকেত	২৮
৬ষ্ঠ. পরিচ্ছেদ :—গানের অলঙ্কার	৩৫
৭ম. পরিচ্ছেদ :—রাগ রাগিণীর উৎপত্তি বিষয়ক যুক্তিবিচার	৪২
৮ম. পরিচ্ছেদ :—রাগ-রাগিণীর বিবরণ	৪৭
শুদ্ধ, সালঙ্ক, ও সঙ্কীর্ণ	৫৩
উড়ব, খাড়ব, ও সম্পূর্ণ	৫৫
৯ম. পরিচ্ছেদ :—রাগ-রাগিণী গাওয়ার সময়, ও ঠাট	৫৮
প্রভৃতি নিরূপণ	৫৮
গ্রহস্বর ও ন্যাসস্বর	৬৬
বাদী, সম্বাদী, ইত্যাদি	৬৮
১০ম. পরিচ্ছেদ :—আলাপ ও গানের রীতি	৭৪
গানের প্রকার ও রীতি	৭৭
১১শ. পরিচ্ছেদ :—সঙ্গীতদ্বারা রগের উদ্দীপনা	৯২
১২শ. পরিচ্ছেদ :—হিন্দু সঙ্গীতের প্রাচীন শাস্ত্র	১০৪

১৩শ. পরিচ্ছেদ :—কণ্ঠের সহিত যন্ত্রের সঙ্গত	১৩৮
১৪শ. পরিচ্ছেদ :—মাত্রা, ছন্দ, ও তালাদির বিবরণ	১৪৩
স্বরলিপিতে ছন্দের পদবিভাগ	১৫২
ছন্দের প্রকার ও জাতি	১৫৫
স্বরলিপিতে পৌনঃপুন্যের সংকেত	১৬৪
১৫শ. পরিচ্ছেদ :—প্রচলিত তালসমূহের মাত্রা ও ছন্দ নির্ণয়	১৬৬
চতুর্মাত্রিক জাতি—কাওআলী তাল	১৬৭
টিমতেতাল	১৬৯
ঠুংরী তাল	১৭০
আড়াঠেকা তাল	১৭২
মধ্যমান তাল	১৭৫
ত্রিমাত্রিক জাতি—খেমটা তাল	১৭৭
আড়খেমটা তাল	১৭৮
একতাল	১৭৯
চৌতাল	১৮১
বিষমপদী জাতি—ঝাপতাল	১৮৪
সুরকাফ তাল	১৮৫
যত তাল	১৮৬
ধামার তাল	১৮৮
পোস্তা তাল	১৯০
তেওট ও ল	১৯১
রূপক তাল	১৯২
আড়াচৌতাল	১৯৩
তেওরা তাল	১৯৪
পঞ্চমসওয়াসী তাল	১৯৫
তালের চারি গ্রহ	১৯৮
লয়ের গতিভেদ ও তাহার উদ্দেশ্য	২০২
মাত্রামান যন্ত্র	২০৫
১৬শ. পরিচ্ছেদ :—রাগাদির গ্রাম নিক্রপণ	২০৮
১৭শ. পরিচ্ছেদ :—ষড়্জ পরিবর্তন	২১৮
ষড়্জ সংক্রমণ	২২৩
সাধারণ নির্ঘণ্ট	২৩১

ভূম সংশোধন ।

পৃষ্ঠা	১০,	পংক্তি	২৪	...	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
—	১০,	—	২৯	...	সাক্ষীত্ব	সাক্ষীত্ব ।
—	১,	—	৮	...	সম্যপ্লক্লি	সম্যপ্লক্লি ।
—	২৪,	—	২০	...	অতি অল্প	অনেক ।
—	৩৩,	—	৬	...	১৫শ পরিচ্ছেদ	১৭শ পরিচ্ছেদ ।
—	৪৮,	—	২	...	১৫শ পরিচ্ছেদ	১৪শ পরিচ্ছেদ ।
—	৫৩,	—	১	...	বিলয়া	বলিয়া ।
—	৬১,	—	২৫	...	হাইতে	যাইতে ।
—	৮৭,	—	৮	...	যমন	যেমন ।
—	১১১,	—	২২	...	১৪শ পরিচ্ছেদ	১৭শ পরিচ্ছেদ ।
—	২০২,	—	৩০	...	মধ্য	মধ্যম ।
—	১২৯,	—	২	...	মধ্য	মধ্যম ।
—	১২৯,	—	২	...	বসন্ত	বসন্ত ।
—	১৯৬,	—	২৪	...	নিয়ম	নিয়মে ।
—	২১৩,	—	৮	...	পর্য-ভোগ্য	পর-ভোগ্য ।

“অজ্ঞাত বিষয়াস্বাদে বালঃ পর্যঙ্ক শায়নে ।
কদন্ গীতামৃতং ত্বাহু হর্ষোৎকর্ষং প্রদদাতে ॥”
সঙ্গীত রত্নাকর ।

“সর্বেষামেব পুণ্যানামস্তি সংখ্যা, যশস্বিনি ।
মমাগ্রে গীয়তে যেন তস্য সংখ্যা ন বিজ্ঞতে ॥”
শিবসর্বস্ব ।

“For all we know
Of what the blessed do above
Is, that they sing and that they love.”
Edmund Waller.

“I do but sing because I must,
And pipe but as the linnets sing.”
Tennyson.



শ্রী উপেন্দ্রনাথ রায়
সং ভাংলা, থানা পুস্তাল,
সন ১৩১৬ তাং.....
জেলা বর্ধমান।

উপক্রমণিকা।

সঙ্গীতের উৎপত্তি।

সঙ্গীত মনুষ্যজাতির প্রাচীনতম বিদ্যা। আমাদের প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রে এবং পুরাণাদিতে এরূপ বর্ণিত আছে যে, সৃষ্টিকর্তা ব্রহ্মা মহাদেবের নিকট প্রথম সঙ্গীত শিক্ষা করিয়া, তাহা তিনি ভরত, নারদ, রুদ্র, হুহু ও তুষ্কর, এই পাঁচ শিব্যকে শিক্ষা দেন*। তন্মধ্যে ভরত মুনিদ্বারা পৃথিবীতে সঙ্গীত প্রচারিত হয়। ইহাতে আমাদের সঙ্গীতবিদ্যার অতিপ্রাচীনতাই প্রমাণিত হইতেছে; অর্থাৎ সঙ্গীত এত পুরাতন বিদ্যা যে, প্রাচীন শাস্ত্রকারেরা তাহার আদি না পাওয়াতেই, তাহা দেবাদিদেব মহাদেব হইতে উদ্ভূত হইয়াছে, ইহাই বলিতে বাধ্য হইয়াছিলেন। এক্ষণে এই সকল পৌরাণিক বিবরণ পরিত্যাগ করিয়া ন্যায় ও যুক্তি পথ অবলম্বন পূর্বক দেখা যাউক, সঙ্গীতের উৎপত্তি কি রূপ। ভারতীয় সঙ্গীতবেত্তা কাশ্যপ এ. উইলাড সাহেব† বলিয়াছেন যে, সমস্ত ভাষাতত্ত্ববিৎ দার্শনিকগণ একমত হইয়া সিদ্ধান্ত করিয়াছেন যে, মানবীয় ভাষারও পূর্বে সঙ্গীতের উদ্ভব হইয়াছে। এই মতের পরিপোষণার্থ তিনি ডাক্তার বার্ণিকৃত প্রসিদ্ধ ‘সঙ্গীতের ইতিহাস’ হইতে নিম্নলিখিত যুক্তি নিচয় নির্দেশ করেন। “পৃথিবীতে মনুষ্যোদ্ভবের সঙ্গে সঙ্গেই কণ্ঠ সঙ্গীত সমুদ্ভূত হইয়াছে। ভাষা সৃষ্টি হওয়ার পূর্বে সুখ, দুঃখ, আনন্দ, অনুরাগ প্রভৃতি মনের যাবতীয় আবেগ প্রকাশার্থে এক এক প্রকার দীর্ঘ স্বর স্বাভাবিকরূপে ব্যবহৃত হইত। চিত্তবিকার ব্যক্ত করিতে অধিক স্বরের প্রয়োজন হয় না; এবং সেই সকল আবেগ সূচক স্বর মনুষ্য মাত্রেই প্রায় এক রূপ; কেবল বয়স, লিঙ্গ, এবং শারীরিক গঠনের বিভিন্নতার স্বরের গভীরতা ও তীব্রতার প্রভেদ হয় মাত্র। তৎপরে যখন দেশ ও সমাজের রীতি ভেদানুসারে কথার সৃষ্টি হয়, তখন এই স্বাভাবিক স্বর, ক্রমে অর্থ শক্তি হীন ও নানা বাক্যে পরিণত হইয়া, অস্পষ্ট হইয়া পড়ে। এখনও ইতর প্রাণীদের মধ্যে এই স্বাভাবিক স্বর বর্তমান রহিয়াছে, এবং তাহা সকলেই বুঝিতে পারে; কিন্তু মনুষ্যের এক এক কম্পিত ভাষা অতি অল্প স্থানেই প্রচলিত, এবং তাহা বিশেষ আয়াস সহকারে লব্ধ হইয়া, তাহাতে কথা বার্তা হয়।” আরও কম্পিত ভাষার কথা দ্বারা যাবতীয় আবেগ পরিষ্কার রূপে ব্যক্ত হয় না; সুখ দুঃখ প্রকার ভেদে

* “ভরতঃ নারদঃ রুদ্রাঃ হুহুঃ তুষ্কর মেব চ।

পঞ্চ শিষ্যাঃ শুভ্রোধ্যাপ্য সঙ্গীতং ব্যাদিশিষ্যিঃ ॥” নারদ সংহিতা।

† ইনি ১৮২৮ খৃঃাব্দে হিন্দু সঙ্গীত সম্বন্ধে এক উত্তম গ্রন্থ ইংরাজী ভাষায় রচনা করিয়াছিলেন।

অসংখ্য; ভাষা সেই সকলের বিভিন্নতা প্রকাশ করিতে অসমর্থ। একটী শব্দ, অক্ষরযোগে শুদ্ধরূপে লিখিত হইয়া তাহা সর্বদা একই প্রকারে উচ্চারিত হয়; কিন্তু সেই উচ্চারণে যত প্রকার স্বরভঙ্গী ঋষুক্র হয়, তাহার তত প্রকার অর্থ হয়। একটা ‘ই’ কিস্বা ‘না’ এমন ভাবে উচ্চারণ করা যায়, যে তাহাতে আদি অর্থের সম্পূর্ণ বৈপরীত্য সম্পাদিত হইয়া থাকে। ইহাতে প্রতিপন্ন হইতেছে যে, স্বরভঙ্গীর বহুল বিচিত্রতাই সঙ্গীত; উহা ভাষারও আত্মস্বরূপ; উহা ব্যতিরেকে কোন শব্দেরই পরিষ্কার অর্থ হইতে পারে না।

সঙ্গীত যে আমাদের সভাবসমুদ্র, এবং আমাদের শারীরধর্মের নিয়মানুগত, তাহা ইলা-তেই প্রতীয়মান হয়, যে আমরা কথাকহার স্বরকে কেমন অনায়াসেই পূর্ণস্বারিক (ডায়টনিক) শ্রুতিতে পরিণত করিতে পারি। বালকেরা কেমন শিশুকাল হইতেই তাহাদের আনন্দের ভাষাকে তালে ও ছন্দে এক প্রকার পরিণত করিয়া লয়। এই অভ্যাস শৈশব হইতেই জগদ্ব্যাপ্ত। এই জন্য পৃথিবীস্থ সভ্যাসভ্য সকল ব্যক্তিরই সঙ্গীত দৃষ্ট হয়।

পক্ষী জাতির স্বরে সুন্দর পূর্ণস্বারিক শ্রুতি শ্রুতিতে পাওয়া যায়, তাহা অনেকেই জানেন। বৌকথাৎ পাখী কোমল-গ-রি-কোমল-গ-সা, এই প্রকার সুরে “বৌ কথা ক” বলে। ফোকিল ধীরে ধীরে যে কুহুরব করে, তাহাতে মিড় যুক্ত সা-রি-সা, কখন সা-গ-সা, কখন সা-ম-সা উচ্চারিত হয়; যে সময়ে ঋত কুহু কুহু করে, তখন সা-রি, রি-গা, এই প্রকার সুরে ডাকিতে ডাকিতে, কখন কখন প পর্য্যন্তও উঠে; ভয় পাইলে অক্টম সুরেই ডাকিয়া উঠে। পশুর রবেও পূর্ণস্বারিক শ্রুতি পাওয়া যায়। ক্ষুধার্ভা হইলে বিড়ালী গৃহস্থের পায়ে পায়ে বেড়াইয়া যে সুরে ডাকে, তাহাতে সা-এর পর কোমল গ-এ অধিক জোর দিয়া সা-এ প্রত্যাগত হয়; তজ্জন্য সেই রবে কাকূতি মিনতির ভাব প্রকাশ পায়। ইহাতেই জানা যাইতেছে যে, সঙ্গীত জীবের সভাব-ধর্ম। ইহার কারণানুসন্ধানে প্রসিদ্ধ প্রাণিতত্ত্ববিৎ ডাক্টর মছোদয় বলিয়াছেন যে, মৈথুনিক নির্বাচন (সেক্সুয়্যাল সিলেকশন্) দ্বারা জীবের স্বর জননবিকাশ (ইন্ডোলুয়স) ক্রিয়া যোগে ক্রমশঃ পরিবর্তিত হইয়া, প্রয়োজন নিবন্ধন সাম্প্রতিক শ্রুতিতে পরিণত হইয়াছে। বস্তুতঃ, যে সকল প্রাণী কণ্ঠস্বরদ্বারা জীজাতির মনাকর্ষণ করে, তাহাদের মনোহর শ্রুতিরই বিশেষ প্রয়োজন। সেই শ্রুতি মানবীয় চর্চা দ্বারা উৎকর্ষতা প্রাপ্ত হইয়া কণ্ঠ-সংগীত, যন্ত্র-সংগীত, প্রভৃতি নানা বিন্যাস পরিণত হইয়াছে।

পূর্বেই ব্যক্ত হইয়াছে যে পৃথিবীতে এমন জাতি নাই, যাহার সঙ্গীত নাই। এক এক জাতির সভ্যতার ও মানসিক উন্নতির তারতম্যানুসারে সংগীতেরও উৎকর্ষাপকর্ষ দেখা যায়। ভারতীয় সঙ্গীত ভারতীয় সভ্যতার অনুরূপ; তেমনি ইউরোপীয় সংগীত ইউরোপীয় সভ্যতার অনুরূপ। পরিত্রাজকেরা বলেন যে, আমেরিকার এবং আফ্রিকার আদিম নিবাসিদিগের সংগীত এখনও যেন মাতৃকোড়ে রহিয়াছে।

সাধারণ শিক্ষার উপর সঙ্গীতের কল।

“অনেকে বলেন যে, সঙ্গীতের উদ্দেশ্য কেবল আমোদ প্রমোদ, এই কথা নিতান্ত অপবিত্র ও অবাচ্য। সঙ্গীতকে আমোদ বলিয়া মনে করা ন্যায্যানুগত কার্য্য নহে। যে সঙ্গীতের অন্য উদ্দেশ্য নাই, তাহা অবশ্যই অপদার্থ এবং অশ্রদ্ধের।” প্রাচীন বুধশ্রেষ্ঠ প্লেটো এই রূপ বলিয়াছেন। সঙ্গীতসম্বন্ধে জ্ঞানবান লোকমাত্রেই এই প্রকার মত। অস্বদেশে বহু লোকেরই তদ্বিপরীত সংস্কার, অর্থাৎ তাঁহারা সঙ্গীতকে কেবল আমোদেরই বিদ্যা মনে করিয়া অতিশয় তাক্ষিল্য করেন। পরন্তু তাঁহাদেরও দোষ দেওয়া যায় না। আমাদের সঙ্গীতের যে রূপ অবস্থা ও ব্যবস্থা, তাহাতে সঙ্গীতের উপর অন্যতর মত হওয়াই অসম্ভব। সঙ্গীত সর্বদা সংকাব্যের সহিত এক সূত্রে আবদ্ধ থাকা উচিত, তাহা হইলে সেই সঙ্গীতদ্বারা অন্তঃকরণে উন্নত ভাবের সঞ্চার হইয়া, উচ্চতর সাধু প্রবৃত্তি সকল উত্তেজিত হইতে পারে। সাধারণ শিক্ষার সঙ্গে সঙ্গে এই প্রকার সংগীত শিক্ষার আবশ্যকতা কেহই অস্বীকার করিতে পারেন না। এই সঙ্গীতদ্বারা শারীরিক এবং মানসিক, উভয় বিধ শিক্ষারই সাহায্য হয়। উহাদ্বারা ঈশ্বরোপাসনা, সদাচারিতা ও কৃতিবিজ্ঞান (ইন্সট্রাক্টিভ) সম্বন্ধে লোকের প্রবৃত্তি সমধিক উত্তেজিত ও সবল হয়। কৃতিবিদ্যা-নুশীলনের প্রভাবে সঙ্গীত, সাহিত্যাদ্যানের বাচা বাচা অনুপম পুষ্পমালা ধারণ পূর্বক, কনিষ্ঠা সহোদরা চিত্রবিদ্যাকে সঙ্গে লইয়া, স্বভাব ও কল্পনা ক্রমে যাহা কিছু সুন্দর, সুমধুর, সমৃদ্ধ, পরিপাটি, ব্যবস্থায়ুক্ত, ও সুপ্রকাশ (সাব্লাইম্), সেই সকলের প্রতি আত্মাকে পক্ষপাতী হইতে উপদেশ করে, এবং তত্তদগুণ গৃহিণী প্রবৃত্তিনিচয়কে বিকশিত করে। সদাচারিতা অর্থাৎ নীতিশিক্ষা সম্বন্ধে সঙ্গীত সংকাব্যের সহিত মিলিয়া অপরিণত-বুদ্ধি যুবকদিগের মনাকর্ষণ করত, তাহাদের প্রয়োজনীয় নীরস সদুপদেশ সমূহকে সুস্বাদু ও প্রীতিপ্রদ করে। কোমলবুদ্ধি বালক বালিকাদিগকে কথায় বুঝাইয়া যে সকল সদুপদেশের প্রতি মনোবোগী করা যায় না, গানস্বরূপে সেই সকল শিখাইলে, তাহারা সদানন্দ চিত্তে তাহাদের প্রতি অভিনিবিষ্ট হয়।

গান গাওয়া উপযুক্ত মত শিক্ষা করিতে হইলে পদ্যাবলিরও পরিষ্কার রূপ পাঠাভ্যাস প্রয়োজন হয়, ও তাহাতে বাগিন্দ্রিয়ের ন্যায্য ব্যবহারপ্রযুক্ত উচ্চারণ শক্তিরও সম্যক উন্নতি হয়। গানের তালাভ্যাসদ্বারা ছন্দের গূঢ় রহস্যের উপলব্ধি হয়, এবং বর্ণাদির লঘু গুরুত্বের উদ্দেশ্য স্বরভঙ্গ হইয়া, উহাদের সম্ভাব্যবহারদ্বারা চিত্তাকর্ষণী বাকশক্তি জন্মায়। গান গাওয়ায় এবং চোঁচাইয়া পাঠ করায় হৃৎস্পন্দনের ও বক্ষস্থ পেশী সমূহের কার্য্য সুপরিচালিত হইয়া, তাহাদের স্বাস্থ্য ও সামর্থ্য বৃদ্ধি হয়। ইউরোপে দৃষ্টান্ত-সংগৃহ (ক্যাটিক্টিকস্) দ্বারা প্রতিপন্ন হইয়াছে, যে অন্যান্য ব্যবমায়াপেক্ষা প্রকাশ্য গায়ক ও বক্তার ব্যবসায় দীর্ঘায়ুর পক্ষে সানুকূল। এতদ্দেশে যে রূপ সুরাপ্রিয়তা বৃদ্ধি হইয়াছে, সং-

গীতানুশীলনে অবকাশ সময় ব্যয়িত হইতে থাকিলে, মুরাপানের ক্রমশঃ হ্রাস হইবার সম্পূর্ণ সম্ভাবনা । ইতিহাসে প্রকাশ আছে যে, জার্মানীয় পোকসিংগার সংগীত প্রিয়তা বৃদ্ধি হওয়াতে, তাহাদের অতিরিক্ত মুরাপান প্রথার তিরোভাব হইয়াছিল । সংক্যাব্যের সহিত সঙ্গীত সংযোজিত হইলে উদ্ধারা মানসিক উন্নতির যথেষ্ট স্থান পাওয়া যায়, কেননা তদনুশীলনে অনুচিকীর্ষা, অভিনিবেশ, ও অনুধাবন শক্তি প্রতিভাত হয়, এবং নূতন নূতন রচনার গুণাগুণ সন্ধান জনিত বিচার ও চিন্তা শক্তির সমুহ উৎকর্ষতা সম্পাদিত হইয়া থাকে ।

সঙ্গীতের উপকার সকল সময়েই দেদীপ্যমান । অতএব, সন্দেহ হইলে, সকল লোকেরই সংগীত অভ্যাস করা উচিত । গান সংগীতবিদ্যার মূল, তাহা পূর্বেই প্রতিপন্ন হইয়াছে । বিখ্যাত জার্মানীয় পণ্ডিত ডাক্তার মার্ক মহোদয় বলেন যে, “প্রত্যেক ব্যক্তিরই গান শিক্ষা করা উচিত । গান মানব প্রকৃতির অন্তর্জাত সঙ্গীত ; কণ্ঠ সেই সঙ্গীতের স্বাভাবিক যন্ত্র—কেবল তাহাই নয়—কণ্ঠ অন্তরাঙ্গার সহবোধক সজীব ইন্দ্রিয় । চিত্তের সমস্ত বিকার ও উদ্বেগ কণ্ঠদ্বারা মুর্তিমন্ত ও পরিব্যক্ত হয়; বাস্তবিক বাক্য এবং গান আমাদের আদি কাব্য, এবং বিজ্ঞান বার্ত্তব্য পর্য্যন্ত চিত্তের চিরসঙ্গী । গান ব্যক্তির স্বতন্ত্র ধন, অর্থাৎ এক এক জনের নিজ নিজ সম্পত্তি, যাহাতে অন্যে ভাগ বসাইতে পারে না ।”

গানে লোক সামাজিক হয়; অতিশয় মুগ্ধচোরা লোকেরও সপ্রতিভতা বৃদ্ধি হইয়া তাহার সমাজের ভয় তিরোহিত হইয়া যায় । সং সমাজে গমনাগমনের অভ্যাস থাকিলে লোকের যথেষ্টাচারিতা জন্মিতে পারে না । আমাদের অনেক গায়কের কুচরিত্রতা দেখা যায় বটে, কিন্তু তাহার এক কারণ আছে : আমাদের দেশে সুগায়কের সংখ্যা অতি অল্প ; যে দুই এক জন সুগায়ক হন, তাঁহারা সর্ব সাধারণের যথেষ্ট আদর পাইয়া যথেষ্টাচারী হইয়া উঠেন, কেননা গানের প্রয়োজন হইলে তাঁহারা ব্যতীত উপায়ান্তর নাই । অতএব গায়ক সংখ্যা যত বৃদ্ধি হইবে, ততই তাহাদের দুষ্টচরিত্রতা কমিতে থাকিবে । উপাসক দিগের দোষে উপাস্য দেবতার মাহাত্ম্য হানি হইতে পারে না । গানে জন সাধারণের পরস্পরের প্রতি সহানুভূতির বৃদ্ধি হয়; ভক্তি এবং উপাসনার গান্দীর্ঘ্য ও প্রগাঢ়তা সম্পাদিত হয়; অবকাশ সময় ও পরোৎসবাদি নির্দোষ পরিব্রাজনের মোহিনী মুক্তি ধারণ করে; জন সমাজ সজীবিত ও তৃপ্তজনক হয় ; আমাদের সমুদয় অস্তিত্ব সমৃদ্ধ হয় ; এবং লোকের যত গান প্রিয়ত, ও যত গায়ক সংখ্যা, বৃদ্ধি হইতে থাকে, ততই আমাদের সুখানন্দের বৃদ্ধি হয়, অধিক কি—দশ বিশ জনে মিলিয়া গান গাওয়ার ন্যায় নির্মল সুখ আর নাই ।

গাইতে না পারিলে স্বরগামের, ও সুরের নানা বিধ সম্বন্ধের, তাৎপর্য; রাগরাগিণীর রস ও সৌন্দর্য্য; এবং স্বর রহস্যের যাবতীয় নিগূঢ়তা সম্যগ্ভঙ্গি হয় না । শূন্য কথাই, গাইতে না পারিলে, সঙ্গীতে সম্পূর্ণ জ্ঞানলাভ কখনই হয় না । কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, বঙ্গদেশে গানের চর্চা নাই বলিলেও অত্যাশ্চর্য্য হয় না । সকল দেশেরই জাতীয় গীত আছে, কিন্তু বাঙ্গালীর জাতীয় গীত নাই । অপর সকল দেশেই ক্রিয়া কাণ্ড ও উৎসবোপলক্ষে পৈতৃক

রীত্যানুসারে পারিবারিক গান প্রথা থাকাতে, সেই সকল দেশের লোকদিগের বাল্যকাল হইতেই গান গাওয়া অভ্যাস হয়। বাঙ্গালীর সে প্রথা নাই, সেই জন্য বাঙ্গালীর ন্যায় অসাক্ষাতিক জাতিও কোথাও দৃষ্ট হয় না; এবং বাঙ্গালীর ন্যায় সংগীতে এত হতভ্রাক্ষা কাহারও নাই। এই জন্য আমাদের দেশে সঙ্গীত ব্যবসায়ী লোকের এতাদিক দুরবস্থা। ইংলণ্ডে আইন কিম্বা চিকিৎসা ব্যবসায়ী ব্যক্তিগণ মাসিক যত অর্থ উপার্জন করে, সঙ্গীত ব্যবসায়ীরা ততোধিক করে। ভারতীয় লোকের এক আশ্চর্য্য সংস্কার এই যে, “সংগীত বিদ্যা আমীরের ও ফকীরের”। কিন্তু ইদানীং ঘোর সাম্যারিক ইউরোপীয় লোকদিগের সংগীত প্রিয়তার আতিশয্য দেখিয়া, এ কালের বাঙ্গালীর সঙ্গীতে কিঞ্চিৎ আস্থা হইয়াছে। কিন্তু দুঃখের বিষয় এই, যে তাহা শিক্ষার কোন উপায় নাই।

সঙ্গীতালোচনার দুরবস্থা ।

আমাদের দেশে গান শিক্ষা করা বড়ই কঠিন ব্যাপার; কারণ শিক্ষার কোন নিয়ম নাই, প্রশালী নাই, এবং শিক্ষা বিধায়ক সদুপদেশ সম্বলিত পুস্তকও নাই। গান শিক্ষার পুস্তক হইতে পারে, ইহা ভারতীয় সঙ্গীতবেত্তাদিগের বিশ্বাসই নাই। সর্বত্রই সংগীত ব্যবসায়ী ওস্তাদদিগের মুখ ভিন্ন গান শিক্ষার উপায়ান্তর নাই। ভাল ভাল ওস্তাদদিগের এই ব্যবসায় প্রায়ই পৈতৃক; তাঁহারা পৈতৃক বিদ্যা অপরকে সহসা দিতে ইচ্ছুক নহেন। তবে নিতান্ত পেটের দায়ে কিঞ্চিৎ শিক্ষা অন্যকে দেন বটে, কিন্তু মন খুলিয়া শিক্ষা না দেওয়াতে, শিক্ষা ভাল হয় না। সংগীত চর্চা বিস্তৃত হইয়া ক্রমে সঙ্গীত কর্তৃবের (প্র্যাক্টিসের) উন্নতি হউক, এরূপ সঙ্কল্পসহকারে শিক্ষা দানে ত্রুটি না হইলে, কখনই শিক্ষা ভাল হয় না, এবং শিক্ষা প্রশালীরও উৎকর্ষতা হয় না। কিন্তু আমাদের ওস্তাদদিগের সঙ্কল্পসহকারে যাত্রাও নাই। যাঁহাদের সঙ্গীত বিদ্যা গোপন রাখাই উদ্দেশ্য, তাঁহারা সঙ্গীত শিক্ষার গুহু কি কারণ প্রস্তুত করিবেন? আবার, কাহারও সেই সঙ্কল্পসহকারে থাকিলেও, বিদ্যাভাবে তাহার গুহু রচনার ক্ষমতা হয় না। ভারতের প্রাচীন ও আধুনিক ভাষাতে নানা প্রকার সঙ্গীত গুহু আছে বটে, কিন্তু শুদ্ধারা কর্তৃবের কোন উপদেশ ও সাহায্য পাওয়া যায় না। তাহা উপপত্তি (থিয়রি)-তেই পরিপূর্ণ; এবং এই সকল উপপত্তিও প্রায় ভ্রমসঙ্কুল দৃষ্ট হয়। এই সকল নানা কারণে লোকের বিশ্বস্ত সঙ্গীত জ্ঞান নিতান্ত বিরল।

অনেকের এই রূপ বিশ্বাস, যে গান গাওয়া অতি দুর্লভ ক্ষমতা, ও সেই ক্ষমতা উপার্জন করাও অতিশয় কঠিন; ঈশ্বরের বিশেষ কৃপা না হইলে কেহ শিক্ষা করিয়াও গায়ক হইতে পারে না; কারণ গান বিদ্যার যন্ত্র যে সুম্বর কণ্ঠ, তাহা সকলের অদৃষ্টে ঘটে না; সেই জন্য অতি অল্প লোকেই সুগায়ক হয়। এই বিশ্বাস অতীব ভ্রান্তি মূলক। দয়াময় ঈশ্বর যেমন

বাক্ শক্তি সকলকেই দিয়াছেন, সেই রূপ গানোপযোগী কণ্ঠও সকলকে দিয়াছেন; এবং তদুপযোগী কাণও দিয়াছেন। অতি অল্প লোকেই এরূপ কণ্ঠ পায়, যাহাতে সঙ্গীত একেবারেই হয় না। ব্যক্তি যাত্রাই যেমন বল, বুদ্ধি, সৌন্দর্য্য, প্রভৃতি সম্ভবমত পরিমাণে প্রাপ্ত হয়, কেবল কোন কোন সৌভাগ্যবান ব্যক্তি উহার কোনটা অনেকোপেক্ষা অধিক পায়, গান শক্তিও সেই রূপ। আমাদের দেশে গান শিক্ষার উপায় না থাকাতাই, গায়কের সংখ্যা এত অল্প। গান শিক্ষা যদি বাল্যকাল হইতেই করা হয়, তাহা হইলে সকলেই সুগায়ক হইতে পারে, সন্দেহ নাই। অধিক বয়সে গান শিক্ষা অতি দুর্লভ ব্যাপার; কারণ তখন কণ্ঠের নমনীয়তার হ্রাস হওয়াতে, তাহা ইচ্ছামত ফিরান ঘুরাণ যায় না। আমাদের দেশে বালকের সংগীত শিক্ষা নিষিদ্ধ, সুতরাং অধিক বয়সে যিনিই গান শিখিতে যান, তিনিই অকৃতকার্য্য হন। আরো এক বিশেষ কারণ এই, ওস্তাদেরা গানে অলঙ্কারের উপর অলঙ্কার চাপাইয়া, তাহার নির্মল মূর্তিকে এমন বিকৃত ও বিকটাকার করিয়া তুলেন যে, তাহা দেখিয়া লোকে ভয় পায় ও হতাশ হয়। প্রচুর গমক গিটকারী বিহীন, অথচ সুন্দর সুমধুর হিন্দুস্থানী রীতির গান প্রায় নাই। বিচিত্র কৌশলে রচিত, ও কারিগরীবিশিষ্ট (আর্টিষ্টিক) গানে অলঙ্কারের বিশেষ প্রয়োজন হয় বটে, কিন্তু নব্য শিক্ষার্থীদের প্রথমতঃ কিছু কাল শাদা সিধা গান অভ্যাস করাই উচিত। তাহা না করিয়া, কএক দিন সারংগের আরোহণাবরোহণ অভ্যাস করত, একেবারে তান সেন-কৃত দরবারী কানড়ার ধ্রুপদ, কিম্বা সদারঙ্গ-কৃত ইমন-কাল্যাণের খেয়াল আরম্ভ করিয়া দেন। ইহাতে গান শিক্ষা যে কঠিন হইবে, তাহার আশ্চর্য্য কি? সোপান দিয়া কলিকাতার মনুয়েন্টের দশগুণ উচ্ছেদ উঠা যায়। মনে কর, ইংরাজী সাহিত্য শিক্ষার ইচ্ছায় যদি কেহ বর্ণ পরিচয়ের প্রথম পুস্তক সাজ করিয়াই, শেক্সপিয়ার বা মিল্টন পড়িতে আরম্ভ করে, তাহার যেমন কোন কালেই ইংরাজী শিক্ষা হয় না, আমাদের দেশে গান শিক্ষা সম্বন্ধে অবিকল ঐ রূপ প্রথাই প্রচলিত। এই জন্যই লোকের এরূপ সংস্কার হইয়া গিয়াছে, যে গান শিক্ষা যাহার তাহার কার্য্য নহে। কিন্তু বাস্তবিক তাহা নহে। ইউরোপে সংগীতালোচনার বিষয় অনুসন্ধান করিলে জানা যাইবে, যে ঐ কথা সত্য কি না। তথায় বাল্যকাল হইতে গান শিক্ষা করার রীতি প্রচলিত, সেই জন্য যেই শিক্ষা করিতে পায়, সেই সুগায়ক হইয়া উঠে। আমাদের দেশে যাঁহারা সুগায়ক হইয়াছেন, তাঁহারা সকলেই বাল্যকাল হইতে নিশ্চয় গানের চর্চা করিয়াছেন। লেখক গলায় বয়স ধরার পূর্ব্ব হইতেই গান শিক্ষা আরম্ভ করিয়াছিল। অধিক বয়সে গানের চর্চা আরম্ভ করিয়া কেহই সুগায়ক হইতে পারে নাই, ইহা স্থির নিশ্চয়। এক্ষণে জিজ্ঞাসা হইতে পারে, কোন্ সময়ে গান শিক্ষা আরম্ভ করা উচিত? বালকের লেখা পড়া আরম্ভের সঙ্গে সঙ্গেই গানারম্ভ হওয়া উচিত, তাহা হইলে বয়স কালে প্রত্যেকেই উত্তম গায়ক হইয়া উঠে, তাহার কোন সন্দেহ নাই। কিন্তু এক্ষণে আমাদের ভদ্র সমাজে সেরূপ প্রথা হওয়া অসম্ভব, কারণ লোকের সে কচি

নাই, শিক্ষার স্থান নাই, উপযুক্ত গুরু নাই, এবং অভ্যাস করিবার সামগ্ৰীও নাই, অর্থাৎ বালকের গাওয়ার উপযুক্ত গানও নাই। অতএব আমি এই পুস্তকে সে চেষ্টা পাই নাই ; যাঁহারা কিছু কিছু গাইতে পারেন, তাঁহাদের চর্চার উৎকর্ষতা বিধান জন্য এই পুস্তক রচিত হইল।

ভারতবর্ষীয় সঙ্গীত ।

ভারতবর্ষে সঙ্গীত অনেক প্রকার, এবং তাহাদের অবস্থা ভিন্ন ভিন্ন জনপদস্থ লোকের কচি ও সভ্যতার অনুযায়ী। ভারতে চারি প্রকার সংগীত প্রধান :— হিন্দুস্থানী সংগীত, বাঙ্গলা সংগীত, মহারাষ্ট্রীয় সংগীত, এবং কর্ণাটী সংগীত। এই কয় প্রকারের মধ্যে হিন্দুস্থানী সংগীত সর্বাধিক মনোহর ও উৎকৃষ্ট। ভারতবর্ষের উত্তর পশ্চিম খণ্ডে পঞ্জাব হইতে পাটনা পর্য্যন্ত প্রদেশকে হিন্দুস্থান বলে। হিন্দুস্থান ভারতীয় সভ্যতার আদি স্থান ; অতএব এই স্থানে বহুকাল হইতে সংগীতের বহুবিধ চর্চা হওয়াতেই, হিন্দুস্থানী সংগীতের সমধিক উন্নতি সাধন হইয়াছে। তান সেন, বৈজু বাওরা, গোপাল নায়ক, প্রভৃতি জনদ্বিখ্যাত গায়কগণের শিক্ষা হিন্দুস্থানেই হয় ; এবং হিন্দুস্থানেই তাঁহারা কীর্তি স্থাপন করেন। এই জন্য ভারতের সর্বত্র হিন্দুস্থানী ওস্তাদের আদর অধিক ; এবং হিন্দুস্থানী ওস্তাদের নিকটে সকলে গান শিখিতে পছন্দ করেন। ইদানীন্তন বঙ্গদেশে হিন্দুস্থানী সংগীত শিক্ষার প্রতি লোকের আগ্রহাতিশয় হইয়াছে। অতএব হিন্দুস্থানী সংগীত শিক্ষার সৌকর্য্যার্থ এই গুরু প্রণীত হইল।

অনেকের এই বিশ্বাস যে, হিন্দুস্থানে মুসলমানাধিকার হওয়ার পূর্বে হিন্দু সংগীতের যে উন্নতি হইয়াছিল, মুসলমানদের আগমনের পর হইতে তাহার অবনতি হইয়াছে। সংগীতের বহুবিধ সংস্কৃত গুণাবলি এই বাক্যের প্রমাণ স্বরূপ নির্দেশিত হয়। মুসলমানেরা এই সকল গুণের চর্চা করেন নাই বটে, কিন্তু তাঁহারা প্রথমতঃ হিন্দুদিগের নিকট হইতেই সমস্ত হিন্দু সঙ্গীত শিক্ষা করেন। পাঠান রাজত্বের এবং প্রথম মোগল রাজত্বের সময় প্রধান প্রধান গায়কগণ হিন্দু ছিলেন ; অমর তান সেন প্রথমে হিন্দুই ছিলেন। পরে ক্রমে ক্রমে মুসলমানেরা সমস্ত বিষয় ভাল করিয়া শিক্ষা করিলে, বাদশাহী দরবারে মুসলমান গায়ক ও বাদকের আদর ও প্রতিপত্তি হয় ; তাহা হওয়াই স্বাভাবিক। এই প্রকারে হিন্দু সঙ্গীত মুসলমানদিগের হস্ত গত হয় ; এবং তাহাদের দ্বারা, ও বাদশাহী উত্তেজনা ও উৎসাহ যোগে, সংগীতের অনেক উন্নতি ও সমধিক শ্রীবৃদ্ধি হইয়াছে। উন্নতি হইলে প্রকৃতিরও পরিবর্তন হয় ; অতএব প্রাচীন সঙ্গীত হইতে আধুনিক সঙ্গীত অনেক বিষয়ে যে ভিন্ন হইয়া গিয়াছে, তাহার কোন সন্দেহ নাই। সঙ্গীতের সংস্কৃত

গুহ্যসকলের মধ্যে কেবল উপপত্তি ভিন্ন, গান ও গত, প্রভৃতি কর্তব্যংশের উদাহরণ কিছুই পাওয়া যায় না। সুতরাং প্রাচীন, বা আধুনিক, কোন সঙ্গীত যে উত্তমতর, তাহার প্রত্যক্ষ প্রমাণ পাওয়া দুষ্কর। প্রাচীন কালের ব্যবসায়ী লোকে যে এই সকল সংস্কৃত গুহ্যের মতানুসারে সংগীত সাধনা করিত, তাহাষয়ে অনেক সন্দেহ আছে। এই পুস্তকের ১২শ পরিচ্ছেদে এই সকল সংস্কৃত গুহ্যের ক্রিষ্ণ সমালোচনা করা হইয়াছে; তদ্বারা সঙ্গীত কুতূহলী পাঠকগণ উহাদের কার্যিক (প্রাক্টিক্যাল) উপযোগিতা কি রূপ, বুঝিতে পারিবেন। মুসলমান সম্রাটদিগের সময়ে হিন্দু ও মুসলমানে পরস্পর ঘোর প্রতিদ্বন্দ্বিতা হইয়াছিল। এই জন্য তৎকালে সঙ্গীতের যে প্রকার চর্চা হইয়াছে, তাহা পূর্বকালোপেক্ষা অধিক ব্যতীত অল্প নহে। প্রতিদ্বন্দ্বিতাই উন্নতির প্রধান কারণ, ও উত্তেজক; অতএব তাহারই প্রভাবে হিন্দুস্থানী লোকের সঙ্গীত জ্ঞান, রচনা কৌশল, এবং কর্তব্য শক্তি প্রভৃতির যথেষ্ট উৎকর্ষতা হইয়াছে; কেননা মহাব পাদশারা ভূয়োভূয়ঃ উৎসাহ দানদ্বারা বহু কাল এই প্রতিদ্বন্দ্বিতার শ্রোত প্রবল রাখিয়াছিলেন। সেই সময়ে নূতন রাগ রাগিণীর সংখ্যা যেমন বৃদ্ধি হইয়াছে, নূতন নূতন সঙ্গীত যন্ত্রেরও সৃষ্টি হইয়াছে। এই প্রকার উন্নতির অনেক লক্ষণই দেখা যায়; কেবল সংগীতের দুর্য্যোগ সংস্কৃত গুহ্যের অনুশীলন হয় নাই বলিয়া, সংগীতের অবনতি হওয়া স্বাক্ষর্য্য হইতে পারে না। এই সকল গুহ্যে বর্ণিত ২২ প্রকার স্রুতি, ২১ প্রকার মুচ্ছনা, ২৩ প্রকার গমক, ৩৩ প্রকার বর্ণালঙ্কার, শতসহস্র প্রকার তান, ইত্যাদির কেবল নাম মাত্র শিখিয়া ওস্তাদদিগের কি উপকার হইত? কোন কোন গুহ্যে এই সকল উপপত্তিকাংশের দুই একটা কার্যিক দৃষ্টান্ত পাওয়া যাইলেও, এই সকল উপপত্তি প্রাচীন সংগীতেরই উপযোগী জন্য, আধুনিক সংগীতে ব্যবহার নাই। মুসলমানেরা ভারতবর্ষে আসিয়া যে প্রকার সংগীত প্রাপ্ত হইয়াছিল, তাহা হয়ত তখনই প্রাচীন সংগীত হইতে অনেক ভিন্ন হইয়া পড়িয়াছিল।

স্তব্ধা যায়, যে দক্ষিণে কর্ণাট ও দ্রাবিড় প্রদেশে নানি সংস্কৃত গুহ্যানুসারে সঙ্গীত চর্চা হইয়া থাকে। দ্রাবিড়ী গায়কের গান কালিকাতার অনেকেই শুনিয়াছেন; হিন্দুস্থানী কায়দা অপেক্ষা দ্রাবিড়ী কায়দা কখনই উৎকৃষ্ট, কিম্বা তত্ত্বল্য মনোহর বলিয়াও বোধ হয় নাই। অতএব কেবল গুহ্য দেখিলেই হয় না। সংগীত সাধনা ও কর্তব্যের বিদ্যা। যে গুহ্যে কর্তব্যের সম্যক উপদেশ ও সাহায্য পাওয়া যায়, সেই গুহ্যই বিশেষ উপকারী; এবং আমাদের তাহারই অভাব। নতুবা সংগীতের সংস্কৃত গুহ্যের যখন অভাব নাই, সেই সকল গুহ্য কি আধুনিক ভাষায় অনুবাদ করিয়া লওয়া যায় না? তবে আমরা উপযুক্ত সংগীত গুহ্যের অভাব ভোগ করিতেছি কেন? প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত গুহ্যের মত ও রীতি অবলম্বনে বঙ্গভাষায় প্রথমতঃ ‘সঙ্গীততরঙ্গ’ নামক গুহ্য প্রস্তুত হইয়াছিল। এই গুহ্য দ্বারা কয়টা লোকের সংগীত জ্ঞানের উন্নতি, এবং সাধনা ও কর্তব্যের সাহায্য হইয়াছে? ইদানীন্তন এই প্রকার প্রাচীন সংস্কৃত মতাবলম্বনে যে সকল গুহ্য প্রকাশিত হইয়াছে, তাহাদেরও এই প্রকার ফল হইয়াছে। এই প্রকার গুহ্য দ্বারা লোকের কেবল জ্ঞেয়ামী বৃদ্ধি হয় মাত্র; আসল বিষয়ে

জান লাভ কিছুই হয় না। আধুনিক হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের রীতি ও প্রকৃতি ভিন্ন প্রকার ; সেই সকল পর্যালোচনা করিয়া আধুনিক সঙ্গীতের নূতন ব্যাকরণ প্রস্তুত করীর প্রয়োজন। সঙ্গীত কর্তৃবের প্রকৃত সাহায্য হয়, এ প্রকার গুহ প্রণয়নের কৌশল এতদেশীয় সঙ্গীত-বেত্তাগণ বিশেষ অবগত নহেন, কারণ এই প্রকার গুহ কখন অস্বদেশে ছিলনা। ইউরোপে এই প্রকার গুহ রচনা প্রণালীর যথেষ্ট উন্নতি হইয়াছে; কারণ তথায় গুহ দৃষ্টে শিক্ষা ভিন্ন, মৌখিক শিক্ষার রীতি নাই। কোন ইউরোপীয় ভাষার সঙ্গীত গুহের পরামর্শ গুহণে, আমাদের সঙ্গীত গুহ প্রস্তুত করিলে অনায়াসেই ইচ্ছানুরূপ ফল লাভ হয়, তাহার যথেষ্ট প্রমাণ পাওয়া গিয়াছে। মৎপ্রণীত “সেতার শিক্ষা” নামক গুহে ইউরোপীয় প্রণালী অবলম্বন করাতে, সেতার বাদন সহজ করা সম্বন্ধে আমি সম্পূর্ণ কৃতকার্য হইয়াছি*। এই গুহেও উক্ত পরীক্ষিত উৎকৃষ্ট শিক্ষা প্রণালী অবলম্বন করা হইয়াছে; অতএব ইহাতেও এই প্রকার ফল প্রাপ্তির আশা করা যাইতে পারে।

* এই গ্রন্থ সম্বন্ধে এক জন সংস্কৃত শাস্ত্রবিদ্যারদ, সংস্কৃত ও বাঙ্গলা গ্রন্থকার, এবং সঙ্গীত-জ্ঞান মহাশয় যে অতিপ্রায় ব্যক্ত করিয়াছেন, তাহা সাধারণের গোচরার্থ নিম্নে প্রকাশিত হইল :—
বিনয়পূর্ব্ব নিবেদনমেষতঃ,

মহাশয়! আপনার সহিত আমার পরিচয় নাই। কিন্তু অদ্য চারি পাঁচ মাস হইল আমি আপনার “সেতার শিক্ষা” গ্রন্থ একখানি আনাইয়াছি। এই গ্রন্থ আনাইবার পূর্বেই কতকগুলি সেতারের গত আমার শিক্ষিত ছিল; তন্নিমিত্ত গ্রন্থে কল্পিত সংকেতগুলি বুঝিতে আমার বিশেষ কষ্ট হয় নাই। এক্ষণে আমি এই গ্রন্থের প্রায় ২৫, ৩০ টি গত শিখিয়াছি। গ্রন্থে যে গতগুলি লিখিত আছে, তন্মধ্যে প্রায়ই উৎকৃষ্ট; বিশেষতঃ মজিদখানি অর্থাৎ চিমা-কাওআলীর গতগুলি অতীব চমৎকার। নিখন প্রণালীও যত দূর বিশদ ও সুগম হইতে পারে, তাহা হইয়াছে। আমার মতে আজি পর্য্যন্ত সঙ্গীত বিষয়ে যে সকল গ্রন্থ প্রকাশ হইয়াছে, আপনার গ্রন্থ সে সকলের অপেক্ষাই সর্ব্বাংশে উৎকৃষ্টতম ও নিদোষ। আমি সঙ্গীতসার, বহুলেক্ষদীপিকা, হৃদঙ্গমঞ্জরী প্রভৃতি গ্রন্থগুলিও আনাইয়াছি ও দেখিয়াছি। সে গুলিতে গ্রন্থকারগণের উচ্ছৃঙ্খল কপনা ও ভ্রান্তিই অধিক লক্ষিত হইল। তাহার প্রমাণার্থ ছুই একটি স্থল উদ্ধৃত করিলাম, দেখিবেন।
..... বাহা হউক সংবাদ পত্রের সম্পাদকেরা যখন এই গ্রন্থগুলির প্রশংসা করিয়াছেন, তখন মাদৃশ ক্ষুদ্র ব্যক্তির নিন্দা বা প্রশংসায় তাহার কোন ক্ষতি হুই নাই। পরন্তু “ভারত সংস্কারে” আপনার সেতার শিক্ষার নিন্দা দেখিয়া আমি অত্যন্ত হুঃখিত হইয়াছি। নিশ্চয়ই আপনি প্রশংসার লোভে ব্যগ্র হইয়া তাদৃশ অযোগ্য ব্যক্তির নিকট সমালোচনার্থ পুস্তকখানি হুঁদয়াছিলেন। সমালোচকের যোগ্যতা বিচার করেন নাই। বাহারি অগাধ ও নরাদিসকল লাগরে মজ্জন করিয়া যুক্তা উত্তোলন করাকে লাভ বিবেচনা করে, অথবা কটকাকীর্ণ কেতকীবনে প্রবেশ পূর্ব্বক পুষ্পোচ্চয়নকে সম্পদ বলিয়া মানে, তাহারাই আপনার গ্রন্থ সমালোচনার যোগ্য পাত্র। আমরা অনুরোধ করি যে আপনি তাদৃশ লোককে আর এই গ্রন্থ সমালোচনার্থ প্রদান না করেন। যনে কল্পন এই পুস্তক খানি থাকিলে ৪টা টাকা আপনার থাকিত, সন্দেহ নাই; নিবেদনমিতি।

রাজারামপুর, দিনাজপুর; }
২৬এ তার ১২৮১। }

(মহী) শ্রীমহেশচন্দ্র চক্রবর্তিনঃ। (তর্কচূড়ামণি)
(নিবাতকবচ বধ, কাব্যপেটিকা, প্রভৃতির গ্রন্থকর্তা।)

সঙ্গীত-লিখনপ্রণালী।

সঙ্গীতের সুর, তাল, গমক প্রভৃতি যে সঙ্কেতাক্ষর দ্বারা লিখিয়া প্রকাশ করা যায়, তাহাকে “স্বরলিপি” কহে। স্বরলিপি দুই প্রকার : ‘সারগম’ স্বরলিপি, ও ‘সাংকেতিক’ স্বরলিপি। সারগম প্রভৃতি সুরের নামের আদ্যাক্ষর যোগে যে স্বরলিপি লিখা যায়, তাহাকে সারগম স্বরলিপি বলা যায়; এবং রেখা ও বিন্দু, কিস্বা অন্য কোন প্রকার সঙ্কেত যোগে, যে স্বরলিপি লিখা যায়, তাহাকে সাংকেতিক স্বরলিপি কহে।

ভারতবর্ষে স্বরলিপির ব্যবহার কখন ছিলনা* ; মুখে মুখেই চিরকাল সঙ্গীত শিক্ষা হইতেছে; সেই জন্য ভারতীয় সঙ্গীতবেত্তারা স্বরলিপির উপকার অবগত নহেন। স্বরলিপিদ্বারা সকল প্রকার গানের সুর ও তাল বিশুদ্ধ রূপে লিখা যাইতে পারে, ইহা তাঁহারা বিশ্বাসও করেন না। তাঁহারা বলেন যে, হিন্দু সঙ্গীত অলিখনীয়; কারণ তাঁহারা এই আপত্তি করেন, যে স্বরলিপি দ্বারা গান যদি বিশুদ্ধরূপেই লিখা যাইতে পারে, তবে স্বরলিপি শিখিয়াই লোকে তদৃষ্টে গান রীতি মত গাইতে পারে না কেন? অনেক কৃতবিদ্যা লোকেও এই তর্কের ভ্রমজালে নিপতিত হন। স্বরলিপির সঙ্কেতাবলি চিনিতে, ও তাহার তাৎপর্য বুঝিতে, পারিলেই যে গান গাওয়ার ক্ষমতা জন্মে, এরূপ মনে করা উচিত নহে। স্বরলিপি দেখিয়া দুই এক বৎসর নিরন্তর অভ্যাস করিলে, তবে লিপি দৃষ্টিমাত্র নূতন গান বিশুদ্ধ রূপে গাওয়া সম্ভব হয়। অতএব স্বরলিপি প্রণালীর দোষ দেওয়া, কিস্বা সংগীত লিপিবদ্ধ করা অসম্ভব মনে করা, অজ্ঞতার ফল। লিখিত ভাষা

* অনেকের এরূপ সংস্কার, যে পুরাকালে স্বরলিপি প্রচলিত ছিল। এই সংস্কার অতীব ভ্রান্তি মূলক। স্বরলিপি প্রচলিত থাকিলে, কোন না কোন প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত পুস্তকে তাহার এক আধটা উদাহরণও পাওয়া যাইত। স্বরলিপি—এই কথাটাই আধুনিক। শাস্ত্রদেব-কৃত সংগীত রত্নাকর, সোমেশ্বর-কৃত রাগবিবোধ, অম্বোবল-কৃত সংগীত পারিজাত, প্রভৃতি সংস্কৃত গ্রন্থে স্বরলিপির ন্যায় যে সারগম দৃষ্ট হয়, তাহা প্রকৃত স্বরলিপি নহে; কারণ তাহাতে সুরের বিভিন্ন স্বাসিঞ্জের, এবং আশ, মিড়, গমক প্রভৃতির, সংকেত দৃষ্ট হয় না; কেবল সুরের নামমাত্র প্রাপ্ত হওয়া যায়। অতএব তাহাকে কেবল সারগম বলা যাইতে পারে। প্রকৃত স্বরলিপি তিন প্রকার। গোপাল নায়ক, তানসেন প্রভৃতি আধুনিক কালের বিখ্যাত পুরাতন গায়কগণ কেহই স্বরলিপি দৃষ্টে কখন সংগীত শিক্ষা করেন নাই। সকলেই মুখে মুখে গান শিক্ষা করিয়াছেন, এবং হাত দেখিয়া স্বর বাদন শিক্ষা করিয়াছেন। সুরের নামমাত্র ব্যবহার থাকিলেই স্বরলিপির ব্যবহার থাকা বলা যাইতে পারে না; তাহা হইলে সকল দেশে, সকল জাতির মধ্যেই স্বরলিপির ব্যবহার আছে, বলিতে হয়; কেননা সকল সভ্য জাতির মধ্যেই সংগীতের সুরের নাম প্রচলিত আছে; এবং স্বাধাদের ভাষার বর্ণমালা আছে, তাহারা ঐ সকল নাম লিখিয়াও থাকে। কিন্তু ইউরোপ ভিন্ন অন্য কোথাও প্রকৃত স্বরলিপির উদ্ভাবন হয় নাই; এবং অধুনা যে যে জাতি স্বরলিপি দৃষ্টে সংগীতালোচনা করিতেছে, তাহারা সকলেই ইউরোপীয় স্বরলিপি ব্যবহার করিতেছে।

সম্বন্ধে এরূপ কেহই মনে করেন না যে, ভাষা লিখার সংকেত— বর্ণমালা— এখনও অসম্পূর্ণ রহিয়াছে। কিন্তু কেবল অক্ষর নির্ভরই কি সব পাঠ করা যায় ? কখনই নহে। বালকে নাটক পড়িতে পারে না ; বালক কেন, অস্বদেশীয় ভদ্র সন্তানের মধ্যে অনেক বয়স্ক লোকেও নাটক পড়িতে পারেন না। উজ্জ্বল যে অক্ষরে নাটক লিখিত হয়, তাহার দোষ কেহই দেন না ; সে পাঠকেরই দোষ ; কেননা যাঁহার সংস্কার ও অভ্যাস অধিক, তিনি অনায়াসেই পড়েন। অতএব সকল কার্য্যেই সাধনা ও সংস্কার, দুইএরই বিশেষ প্রয়োজন। ভাষার অর্থনির্বিশেষে অসংখ্য প্রকার উচ্চারণের প্রয়োজন হয় ; কিন্তু বর্ণমালায় তাহার শতাংশের একাংশ সঙ্কেতও নাই। আর তাহা করাও অসম্ভব। তাহা করিলেও অক্ষরের জটিলতা দোষে কেহ কখন লিখিত ভাষা সহজে শিক্ষা করিতে পারিত না। অভ্যাস ও সংস্কারবলে সঙ্কেতের ঐ অভাব আপনা হইতেই পরিপূরিত হইয়া যায়। অনেক সাহেব ইংলণ্ড হইতে হিন্দী ও বাঙ্গলা ভাষা উত্তম শিক্ষা করিয়া আইসেন ; কিন্তু প্রথমতঃ তাহার বাঙ্গলা ও হিন্দী কথা এ দেশীয় লোকে কেহই বুঝিতে পারে না। তাহাতে কেহ এরূপ মনে করে না, যে ঐ সকল ভাষা অলিখনীয়। পুস্তক দেখিয়া যেমন শিক্ষা করিতে হয়, তেমনি প্রথম প্রথম লোকের মুখেও সর্বদা শুনিতে হয়, তাহা হইলে সংস্কার শীঘ্রই জন্মে। ভাষার ন্যায় সঙ্গীতেরও অনেক কার্য্য সংকেতদ্বারা লিখিয়া প্রকাশ করা দুঃসাধ্য। ইহাতেও সংস্কার ও অভ্যাসদ্বারা সেই সকল অভাব পরিপূর্ণ হয়। ভাষাপেক্ষা সঙ্গীত লিখা বরং সহজ ; কেননা ইহা কতকগুলি অপরিবর্তনীয় নিয়মেরই অধীন। সেই নিয়মের অনুধাবন হইলেই, সঙ্গীত লিখা যাইতে পারে। যাহারা সঙ্গীত লিখার চর্চা করে নাই, তাহাদের তদ্বিষয়ে অবিশ্বাস হওয়া অসম্ভাবিত নহে।

সুপ্রসিদ্ধ ইউরোপীয় পরিব্রাজক মার্কো পোলো যৎকালে আফ্রিকায় ভ্রমণ করেন, তাঁহার সঙ্গীয় এক বন্ধু তাঁহার কোন যন্ত্র লইয়া দূরে গিয়াছিলেন। সেই যন্ত্র প্রয়োজন হওয়াতে মার্কো পোলো তদ্বিষয়ে এক পত্র লিখিয়া, তাহা এক কাফি়কে দিয়া, দূরস্থ বন্ধুর নিকট পাঠাইলেন। বন্ধু সেই পত্র পাঠমাত্র যন্ত্র খানি বাহির করিয়া দিলেই, সেই কাফি় একেবারে চমৎকৃত ও অবাক হইয়া গেল ; এবং তদবধি সেই গুপ্তমন্ত্র ভাবৎ কাফি় মার্কো পোলো ও তাঁহার বন্ধুকে দেবতা বলিয়া মান্য ও ভক্তি করিয়াছিল। কাফি়রা লিখিতে পড়িতে জানিত না, সুতরাং তাহার উপকার অনবগত ছিল ; হঠাৎ তাহা দেখিয়া যে তাহারা চমৎকৃত হইবে, এবং বিদ্যাবান লোককে দেবশক্তিমন্ত মনে করিবে, তাহা কিছুই আশ্চর্য্য নহে। অধুনা ভারতবর্ষে সঙ্গীত সম্বন্ধেও অবিকল ঐ রূপ অবস্থা। ইদানীং যে দুই এক ব্যক্তি স্বরলিপি সহকারে গান সাধনা করিয়া কৃতবিদ্য হইয়াছেন, তাঁহাদের লিপি দৃষ্টিমাত্র নূতন নূতন গান গাওয়া যে ওস্তাদে দেখেন, তিনিই আশ্চর্য্য হন। অতএব স্বরলিপির চর্চা যাহাতে দেশময় ব্যাপ্ত হয়, তাহার চেষ্টা করা প্রত্যেক দেশহিতৈষী ব্যক্তিরই কর্তব্য। কোন স্বরলিপি সহজ ও উৎকৃষ্টতর, তাহার মীমাংসার জন্য অপেক্ষা

করার প্রয়োজন নাই। যাহার যে লিপি সামনে পড়িবে, এক্ষণে তাহার তাহাই অভ্যাস করা উচিত। এই প্রকারে মঞ্জীতনিপুণ ভদ্র লোক মাত্রেরই স্বরলিপির কার্য্যজ্ঞান বৃদ্ধি হইলে, ক্রমে পাঁচ প্রকার চর্চা করিতে করিতে, কোন্ স্বরলিপি যে সহজ ও অধিকতর কার্য্যো-
পযোগী, তাহা লোকে আপনা হইতেই বুঝিতে পারিবে। 'এখন তদ্বিষয়ে বাদানুবাদ
করা বৃথা; কারণ সাধারণে তাহার তাৎপর্য্য কখনই সম্যক বুঝিতে পারিবে না। আমার
মতে ইউরোপীয় সাংকেতিক স্বরলিপি যে সর্ব্বাংশে উৎকৃষ্টতম, তাহার বিচার মৎপ্রণীত
“দেতার শিক্ষা” নামক গুচ্ছের মুখবন্ধে দ্রষ্টব্য।



গীতসূত্র সার ।

১ম. পরিচ্ছেদ:— কণ্ঠ মার্জনা ।

কণ্ঠ অতীব চমৎকার ও অনুপম যন্ত্র । মনুষ্যকৃত কোন যন্ত্রই এ পর্য্যন্ত কণ্ঠের স্থান লম্বান হইতে পারে নাই; কখন যে পারিবে, তাহাও সম্ভব বোধ হয় না । প্রতি হুর্ভে কণ্ঠযন্ত্র ব্যবহৃত হইতেছে বটে, কিন্তু বিশেষ যত্ন ও অভিনিবেশ ব্যতীত ইহার ক্রয়ারহস্য অবগত হইতে পারা যায় না; কেননা ইহার কার্য চাক্ষুষ হইবার উপায় নাই । ভারতবর্ষীয় গায়কগণ কণ্ঠ মার্জনার সুনিয়ম ও সঙ্গুপায় এখনও জানিতে পারেন নাই । কি প্রণালীতে সাধনা করিলে স্বর স্রমধুর ও সবল হয়, এবং বহুকাল পর্য্যন্ত কার্যক্ষম থাকে, তাহা প্রায়ই কেহ জানেন না । সেই জন্ত যতি অল্প গায়কেই, বিশেষতঃ কালাবঁত, অর্থাৎ ওস্তাদী গায়কেরা, যথেষ্ট শ্রম করিয়াও সর্ব সাধারণের চিত্ত রঞ্জন করিতে পারেন না; এবং প্রায়ই দেখা যায় যে, গায়কের বয়স কিঞ্চিৎ অধিক হইলেই, আর গানশক্তি তত থাকে না; ইহার বহু জীবিত দৃষ্টান্ত প্রাপ্ত হওয়া যায় । কণ্ঠ সম্বন্ধে লোকের আশ্চর্য্য ভ্রান্তি এখনও রহিয়াছে: কণ্ঠ পরিষ্কার হইবে বলিয়া গায়কেরা, স্নাত্ত বস্ত্রখণ্ড পুনঃ পুনঃ প্রোস করিয়া, তাহা বাহির করিয়া লয়; অধিক স্নাত দিয়া খিচুড়ী খাইয়া, তাহা গীর্ণ করিয়া ফেলে । তাহারা জানে না যে, গল দেশে দুইটি নালী: একটি অন্ন-লী, যদ্বারা খাদ্য উদরস্থ হয়, সেটি ভিতর দিকে; অপরটি শ্বাসনালী, যদ্বারা শ্বাস প্রশ্বাস হয়, এটি সম্মুখের দিকে । এই শ্বাসনালী দিয়াই কথা ও গান চারণ হয় । যাহারা উপরোক্ত প্রকারে কণ্ঠ পরিষ্কার করিতে চেষ্টা করেন, হাদের সকল কার্যই অন্ন-নালী দিয়া হয়; কিন্তু সে নালী দিয়া শ্বরোচ্চারণ হয়, স্বতরাং তাঁহাদের সকল শ্রমই পণ্ড হয় । যে শ্বাসনালী দিয়া স্বর বাহির হয়, তন্মধ্যে বায়ু ভিন্ন কিছুই যায় না; যাইলে অত্যন্ত কাশি হয়, যাহাকে “কিষম

লাগা" বলে*। কেবল বায়ু নির্বিঘ্নে যাতায়াত করে; সেই বায়ুই কণ্ঠস্বরের কর্তা। কণ্ঠ হইতে কি প্রকারে স্বরোৎপাদন হয়, তাহা গায়কেরা অনবগত থাকিতেই, স্বরের উৎকর্ষতা সম্পাদনের উপায় অবগত হইতে পারেন নাই। স্বরোৎপাদনের নিয়ম ক্রমে বর্ণিত হইতেছোঁ। •

স্বাসনালীর উপর প্রাপ্তে দুই খানি পাতলা ক্ষুদ্র ত্বক্ থাকে, তাহারা বায়ুদ্বারা কম্পিত হইয়া ধ্বনি উৎপাদন করে। ঐ ত্বক দুই খানিকে “বাক্-তন্তু” (ভোকাল কর্ডস্) নামে কহা যায়। উহারা নলের মুখে সাম্না সাম্নি পড়িয়া থাকে। শব্দ করার ইচ্ছা হইলে, কণ্ঠস্থ পেশী দ্বারা বাক্-তন্তুদ্বয় উত্তীর্ণ হয়; তখন ফুস্ফুস নামক হৃদয়স্থ বায়ুকোষ হইতে বায়ু আসিয়া উহাদিগকে কম্পিত করিলে, ধ্বনি উৎপন্ন হয়। অতএব ফুস্ফুস ও বাক্-তন্তু, এই দুই সামগ্রী, কণ্ঠস্বরের মূল উপাদান। উহাদের যোগ্যাব্যোগ্য ব্যবহারেই স্বরের উৎকর্ষাপকর্ষতা হয়—মধুর ও কর্কশ হয়। ফুস্ফুসযন্ত্র ভস্ত্রার ন্যায়, অর্থাৎ কামারের হাপরের ন্যায়। সর্দী হইলে উহাতে শ্লেষা জমে; তখন বায়ুর ব্যাঘাত ঘটিয়া স্বর বিকৃত হয়। অধিক চীৎকার করিলে, কিম্বা সর্দী হইলে, কোমল বাক্-তন্তুদ্বয় ক্ষীত হইয়া, স্বরবিকার উৎপন্ন হয়। বাচীতে কোন ক্রিয়া কাণ্ড হইলে, কর্মকর্তার গলা অগ্রে ভাদিয়া যায়, তাহারও কারণ এই—অধিক চীৎকারে বাক্-তন্তু বায়ুকর্তৃক অধিক আহত হইয়া ক্ষীত হয়, তখন আর তাহা ভাল রূপে কম্পিত হইতে না পারাতে, স্বরভঙ্গ উপস্থিত হয়; এবং কখন অতিশয় ফুলিয়া একবারে কম্পিত হইতে না পারাতে স্বর বন্ধ হইয়া যায়। অতএব বাক্-তন্তু যাহাতে ক্ষীত না হয়, এবং ফুস্ফুসে যাহাতে শ্লেষা না জন্মায়, গায়কের সর্বদা এই প্রকার সাবধানে থাকা উচিত।

কণ্ঠ স্বর দুই প্রকার: স্বাভাবিক, ও বাজখাঁই। স্বাভাবিক স্বর অধিক মিষ্ট ও সহজ সাধ্য; বাজখাঁই স্বর আশু চটকদার হয় বটে, কিন্তু তত মিষ্ট হয় না। বাজখাঁই

* স্বাসনালী দিয়া কোন পদার্থের অধোগতি হইলে, তাহা ফুস্ফুসে গিয়া পড়ে। কিন্তু ফুস্ফুস এমনি কোমল বস্তু, যে তাহাতে অন্য পদার্থ পড়িলেই মৃত্যু উপস্থিত হয়। অতএব ঐ বিপদ নিবারণার্থ স্বভাবের এমনি কৌশল যে, কণ্ঠনালী দিয়া বায়ু ভিন্ন অন্য কোন পদার্থ যাইতে থাকিলেই, কাশি উপস্থিত হইয়া উহাকে উৎক্ষিপ্ত করিয়া ফেলে, কখনই নাশিতে দেয় না।

† এই বিষয়ের বিস্তারিত বিবরণ অবগত হওয়ার জন্য, ডাক্তার কাপেরটার ও মূলার রূপ শারীর বিধান, এবং ডাক্তার রাশ ও চালস লান্ রূপ কণ্ঠতত্ত্ব বিষয়ক গ্রন্থ ইংরাজী শিক্ষিত সঙ্গীত ছাত্রদিগের পাঠ করা উচিত।

‡ ত্রিগুণ ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয় রূপ ‘সঙ্গীতসারে’ লিখিত আছে “গলা চাপিয়া বাজখাঁই পদ্ধতিতে যে এক প্রকার গান করার প্রথা আছে, বাজ বাহাদুর সেই পদ্ধতির প্রবোদ। বাজ বাহাদুর ১৬০০ খৃঃ শতাব্দীতে মালআ প্রদেশে রাজ্য করিতেন।” (৩১ পৃঃ)

আওআজ কৃত্রিম, স্তবরাং অস্বাভাবিক, এবং তাহা আয়ত্ত করাও কঠিন; এই জন্য অনেকে বাহবা লইবার আশায়, বাজখাঁই স্বর অভ্যাস করেন। কিন্তু কণ্ঠের মধুরতা নষ্ট করার পক্ষে বাজখাঁই বিশেষ পটু। হিন্দুস্থানের কালাবৎ গায়কেরা যে আওআজ গলায় সাধনা করেন, তাহা সম্পূর্ণ বাজখাঁই না হইলেও, তাহাকে অর্ধ বাজখাঁই বলা যায়। স্বাভাবিক আওআজে অতি অল্প ওস্তাদেই গাইয়া থাকেন; এই জন্য ওস্তাদী গান সর্ব সাধারণের মনোরঞ্জন হয় না; এবং ওস্তাদদিগের ঐ রূপ গলাও বহু কাল টেকে না। উহার কারণ, এবং বাজখাঁই ও স্বাভাবিক, উভয় বিধ স্বর কি রূপে উৎপন্ন হয়, তত্তাবদ্বিষয় নিম্নে প্রকটিত হইতেছে।

স্বাসনালীর মুখ দেশের নাম 'লারিংস'; তাহা বস্তুর ন্যায় গোল। সেই বস্তুর দুই দিকে, ভিন্ন স্থানে, বাক্তন্ত্ব দ্বয় একটীর সম্মুখে অপরটী অবস্থিত করে। ইহার বায়ুর প্রতিঘাতে সমস্তুর ধ্বনিত হয়; এবং ইহার পেশী দ্বারা সঞ্চারিত হইলে ধ্বনি উচ্চ হয়; ও ঢিল পড়িয়া সুলীকৃত হইলে, ধ্বনি গম্ভীর হয়। সেই সকল ধ্বনি মুখগম্ভরের স্থানে স্থানে, যথা—তালুতে, গণ্ডে, দন্তে, প্রতিধ্বনিত হইয়া, প্রবলতা ধারণ করত নির্গত হয়। মুখগম্ভরের তারতম্যে স্বরেরও তারতম্য হয়। যাহার মুখগম্ভরে স্বর অনিয়মিতরূপে প্রতিধ্বনিত হয়, তাহার স্বর সুললিত হয় না। বাক্তন্ত্ব দ্বয় স্বতন্ত্র কম্পিত হইলে, অর্থাৎ কম্পনের সময় কেহ কাহাকে স্পর্শ না করিলে, স্বাভাবিক স্বর নির্গত হয়। বাজখাঁই স্বর উচ্চারণ কালে গলা চাপিয়া লারিংসের যন্ত্রাকার পরিবর্তন পূর্বক অণ্ডাকার করিতে হয়; তখন বাক্তন্ত্বদ্বয় পরস্পর নিকটস্থ ও কম্পন কালে ঠেকা ঠেকি হইয়া, একটীতে অপরটী আহত হয়; এই রূপে স্বচেরা ধ্বনি উৎপন্ন হয়, তাহাই বাজখাঁই। বাক্তন্ত্বদ্বয় ঐ প্রকারে আঘাত পাপ্ত হওয়াতে ক্ষীণ হইয়া, তখন আর উচ্চ ধ্বনি নির্গত করিতে পারে না; এই ন্য বাজখাঁই গলা অধিক চড়ে না। বাক্তন্ত্ব ফুলিয়া মোটা হইয়া খাদ স্বর নায়াসে উৎপন্ন করে; এই হেতু কালাবৎ গায়কেরা খাদে গাইতেই বিশেষ পটু। ক্তন্ত্ব উল্লিখিত রূপে আঘাত পাইয়া ফুলিয়া যাওয়াতে, ক্রমে তাহার স্বরোৎপাদন ক্তির হ্রাস হয়; এই কারণে ওস্তাদী গায়কেরা বেশি বয়সে আর কণ্ঠক্ষুণ্ণ হইয়া না।

এক্ষণে জিজ্ঞাসা হইতে পারে যে, বাজখাঁই আওআজের যদি এতই দোষ, তবে ওস্তাদের কষ্ট করিয়া উহা সাধনা করেন কেন? ইহার কারণ প্রাচীন প্রথা ও ভ্রান্ত্যস; অভ্যাসে দোষ গুণের বিচার থাকে না, মন্দও ভাল বলিয়া বোধ হয়। ঐ প্রথা হওয়ার কারণ এই: তাম্বুরা যন্ত্রের যে ধ্বনি, তাহা বাজখাঁই আওআজের মত। ঐ যন্ত্রের সওআরীর উপর স্ততা দিয়া যে জোআরী করা হয়, তাহাতেই তারের বাজখাঁই ধ্বনি হয়। ঐ স্ততা তাকে লাগাইয়া সওআরীর উপর টানিয়া ক্রমে এমন স্থানে

দিতে হয়, যেখানে রাখিলে কম্পানের সময় তার সওয়ারীর উপর ক্রমাগত আহত হইতে থাকে, তাহা হইলেই এক প্রকার চেঁচা খাঁজী আওআজ উৎপন্ন হয়; সেই জোআরী করা আওআজই বাজখাঁই আওআজ। তাধুরা যন্ত্র যে প্রকারে নির্মিত, তাহাতে তারের স্বাভাবিক ধ্বনি তত প্রবল না হওয়াতেই, উক্ত প্রকারে জোআরী দিয়া তাধুরার ধ্বনি প্রবল করা হয়। ওস্তাদের চিরকাল তাধুরা লইয়া গান করিয়া থাকেন, স্তরাং উহার জোআরীকৃত আওআজের সহিত গলার আওআজ মিল করিবার জন্য কণ্ঠস্বরেও তাঁহারা জোআরী দেন, তাহাতেই বাজখাঁই আওআজ হয়। কণ্ঠে কি প্রকারে জোআরী হয়, তাহার প্রক্রিয়া পূর্বেই বলা হইয়াছে, অর্থাৎ বাক্তন্তু দ্বয় পরস্পর ঠেকা ঠেকি হইয়া কম্পিত হইলে জোআরী হয়। ওস্তাদী গায়কেরা যন্ত্র ভিন্ন যে গাইতে ইচ্ছা করেন না, তাহা সকলেই জানেন; তাহার কারণ এই যে, তাঁহারা জোআরীকরা আওআজে গান গাওয়া অভ্যাস করাতে, শাদা গলায় ভাল গাইতে পারেন না; তাধুরার সাহায্য ব্যতীত গলার জোআরী সুবিধা মত আইসে না, আসিলেও তত পরিষ্কার হয় না; তাধুরার জোআরীকৃত ধ্বনির সহিত কণ্ঠ মিলাইয়া গাইলে কণ্ঠে জোআরী পরিষ্কার হয়, এবং যন্ত্রের সহিত মিলিত হইয়া কিঞ্চিৎ সুশ্রাব্য হয়।

বহু কাল হইতে তাধুরা লইয়া গান করার প্রথা বন্ধমূল হওয়াতে, এবং তাধুরা ব্যতীত গানের সাহায্যকারী অত্র উত্তমতর যন্ত্র না থাকাতে, ওস্তাদেরা তাধুরার অনুরোধে কণ্ঠস্বরেও জোআরী করিয়া বাজখাঁই ধরণ সাধনা করিতে বাধ্য হইয়াছেন। এক্ষণে দেখা যাইতেছে যে, তাধুরা যন্ত্রই যত অনিষ্টের মূল; অতএব উহার সহিত আওআজ সাধা কখনই উচিত নয়। সাধনা দ্বারা কণ্ঠস্বর মিষ্ট করিতে হইলে, হার্মোনিয়ম যন্ত্রের সহিত সাধিয়া, উহারই আওআজ কণ্ঠে অনুকরণ করার যথা-সাধ্য চেষ্টা করা উচিত, তাহা হইলে কণ্ঠ অতিশয় স্বমধুর হইবে। কিন্তু হার্মোনিয়ম কিছু মূল্যবান যন্ত্র; সকলের আয়ত্তাধীন নহে। এক্সার, বেয়ালা, সারঙ্গী, ইহাদের সহিতও আওআজ সাধিলে কণ্ঠ সুললিত হইতে পারে। কিন্তু তাধুরা অতি অনায়াস-লভ্য যন্ত্র; সকলেই কিনিতে পারে। অতএব তাহার সহিত কণ্ঠ সাধন করিতে হইলে, এই উপদেশ গ্রহণ করা উচিত যে, তাহাতে জোআরী না দিয়া, তাহার স্বাভাবিক ধ্বনির সহিত স্বর সাধনা করিবে; তাহা হইলে কণ্ঠে জোআরী জন্মিবে না। তাধুরায় যথেষ্ট জোআরী দিয়া, অথচ তাহার সহিত স্বাভাবিক কণ্ঠে গান সাধা প্রায়ই সম্ভব হয় না। সর্বদা জোআরীর অনুবন্ধী হইলে, কণ্ঠে জোআরীর অনুকরণ নিবারণ করা দুঃসাধ্য হইয়া পড়ে; কারণ কর্ণ সর্বদা বাহ্য শুনে, অর্থাৎ কাণের কাছে যে রূপ আওআজ অববরত ধ্বনিত হয়, কণ্ঠ তাহা অনুকরণ না করিয়া থাকিতে পারে না; শারীর অনুকৃতির বল রোধ করা দুঃসাধ্য। তরফা

ওয়ালো বাইগাঁওরা সর্বদা সারঙ্গীর সহিত গান গাওয়াতে, তাহাদের কণ্ঠ স্বরও ঐ যন্ত্রের ন্যায় স্মৃতি হয়। *যাঁহার কণ্ঠে স্বাভাবিক আওয়াজ উত্তম শ্রুত হইয়া উহাতেই গাওয়া অভ্যস্ত হইয়া গিয়াছে, তিনি তাহুরার জোআরীকৃত ধনির সহিত গাইয়া কণ্ঠ অবিকৃত রাখিতে পারেন।

তাহুরার সহিত উচ্চ সুরে গাওয়া অভ্যাস করিলে, গলায় জোআরী হইতে পার না; কেননা, পূর্বেই ব্যক্ত হইয়াছে, বাজখাঁই স্বর কখনই চড়ে না; অধিক চড়াইতে হইলে জোআরী একেবারে ত্যাগ করিতে হয়। অবিখ্যাত খেলানী মৃত আহমদ খাঁ অতি উচ্চ কণ্ঠে গাইতেন, এই জন্য তাঁহার কণ্ঠে জোআরী ছিল না; এবং অতি বৃদ্ধ বয়স পর্য্যন্তও তাঁহার গলায় জোর ছিল। তিনি আন্দাজ ৮০ বৎসর বয়সের সময় লোকান্তর প্রাপ্ত হইয়াছেন। তাঁহার কণ্ঠের মধুরতার বিষয় অনেকেই জানেন; উহা দেশবিখ্যাত।

কণ্ঠস্বর সম্বন্ধে উক্ত সিদ্ধান্ত আমার “অনুভব চিকিৎসা” নহে; আমি নিজে ভুক্তভোগী। জোআরী করা ও স্বাভাবিক, উভয় বিধ স্বরই সাধনাধারা তারতম্য বুঝিয়া উক্ত সিদ্ধান্ত করা হইয়াছে; এবং বহুতর জীবিত গায়কের কণ্ঠস্বরের অবস্থা পরিদর্শন পূর্বক ঐ সিদ্ধান্ত প্রমাণীকৃত করা হইয়াছে। কুসংস্কার, কদভ্যাস, ও অজ্ঞতা বশতঃ অনেক গায়কে ঐ মতের পোষকতা না করিতে পারেন। কিন্তু মানা প্রকার সাধনা করিতে করিতে ক্রমে ঐ কথা যে সকলের বিশ্বাস হইবে, তাহার কোন সন্দেহ নাই।

ভারতীয় কারিগরগণের সমধিক শিল্পনৈপুণ্য না থাকাতে, এ প্রকার তাহুরা যন্ত্র প্রস্তুত হয় নাই, যাহাতে জোআরী না দিয়া স্বাভাবিক তारे সুন্দর সবল ধনি উৎপন্ন হয়। আমাদের সেতার যন্ত্রেও জোআরী আছে; কেবল ছড় বিশিষ্ট যন্ত্রে গাআরী নাই; অতএব ছড়বিশিষ্ট যন্ত্রই গানের সাহায্যার্থ বিশেষ উপযোগী। অনেকের এরূপ সংস্কার থাকিতে পারে, যে তার-যন্ত্রে জোআরী ব্যতীত উত্তম গানন্দ, অর্থাৎ সবল, ধনি উৎপন্ন হইতে পারে না; কিন্তু পিয়ানোফোর্ট যন্ত্রে খিলে তাঁহাদের সে ভ্রম দূর হইতে পারে। উহা তার বিশিষ্ট যন্ত্র, অথচ গাআরী নাই; উহার ধনি যেমন প্রবল, তেমনি সুললিত। বংশীর ধনি অতিশয় মধুর, সকলেই জানেন; তাহাতে জোআরী নাই, খোলা আওয়াজ। পিয়ানো হার্মোনিয়ম যন্ত্রের উচ্চ সুরগুলি অবিকল বংশীর জ্ঞায়। বংশীর স্বর অতি চ; এই প্রকৃতির সুললিত খাদ স্বর ইউরোপীয় কর্ণেট, ট্রম্বোন, বাস্-ক্লারিনেট তুতি যন্ত্রে নির্গত হয়; ইহার। সকলেই বায়বীয় যন্ত্র, ফুৎকার দ্বারা ধনিত হয়। তএব বায়বীয় যন্ত্রেই যথার্থ সুললিত সাস্ত্রীতিক ধনির উত্তম আদর্শ প্রাপ্ত হওয়া যায়। হার্মোনিয়ম যন্ত্রের খাদ স্বর গুলিও ঐ সকল যন্ত্রধনির অবিকল অনুরূপ।

ইদানীং আমাদের দেশের অনেক লোকে হার্মোনিয়ম ব্যবহার করিতেছেন। মনে কর, যদি কাহারও হার্মোনিয়মের ন্যায় কণ্ঠস্বর হয়, তাহার গান যে কি পর্য্যন্ত মধুর ও মনোহর হয়, তাহা কি আর বুঝাইবার প্রয়োজন করে? যে ফিকিরে হার্মোনিয়মে ধনি উৎপন্ন হয়, কণ্ঠেও অবিকল সেই কৌশল, কোন বিভিন্নতা নাই। উক্ত যন্ত্রে বায়ুদ্বারা পিত্তলখণ্ড কম্পিত হইয়া ধনি উৎপন্ন হয়; কণ্ঠে বায়ুদ্বারা মাংসখণ্ড কম্পিত হইয়া ধনি উৎপন্ন হয়। অতএব কণ্ঠস্বর হার্মোনিয়মের অনুরূপ করিতে চেষ্টা করা, গান শিক্ষার্থীর সর্ব্বতোভাবে কর্তব্য। ইউরোপের ভাল ভাল অপেরা গায়ক ও গায়িকাদিগের কণ্ঠস্বর অবিকল ঐ প্রকার।

কণ্ঠস্বর স্বাভাবিক হইলেও, যথেষ্টমাত্র স্মরোচ্চারণ করিলে তাহা মিষ্ট হয় না। কোন কোন কণ্ঠ শ্রুশিক্ষা ও সুসাধনা ব্যতীতও স্রমধুর হয় বটে; কিন্তু সে দৈবাৎ কখন উৎরাইয়া যায়। প্রত্যুত ধনিবিজ্ঞান ও পদার্থতত্ত্ববিৎ স্রনিপুণ কারিগরের নির্ম্মিত প্রত্যেক যন্ত্রই যেমন সুললিত ধনিবিশিষ্ট হয়; প্রত্যেক গায়কেরও সেইরূপ মিষ্ট স্বর হওয়া উচিত। কোন সুললিত মনোহর ধনি আদর্শ স্বরূপ নাই, তদনুকরণের চেষ্টায় সাধনা করিলেই, কণ্ঠস্বর মিষ্ট হইতে পারে। তাহুরার ধনি সে আদর্শ নহে। কণ্ঠে স্বরের উৎপাদনের নিয়ম নিম্নে বর্ণিত হইতেছে।

পূর্বেই বলা হইয়াছে যে, গলা চাপিয়া আঁওআজ দিলে জোআরীকৃত বাজখাঁই ধরণের ধনি নির্গত হয়; অতএব সুললিত স্বাভাবিক ধনি উৎপন্ন করিতে হইলে, গলায় চাপ না দিয়া কণ্ঠ সাধ্যানুসারে প্রশারিত করিবে, ও তখন জিহ্বার মূল দেশ সম্পূর্ণ নামাইয়া রাখিবে। জিহ্বা যত উত্তোলিত ও বহির্গত হইবে, ততই আঁওআজের জোর ও মাধুর্য্য কমিয়া যাইবে। তাহার দৃষ্টান্ত—জিহ্বা বাহির করিয়া আঁওআজ দিলে স্বর কেমন বিরূত হয়, তাহা জানা যায়। অতএব জিহ্বা ভিতরে রাখিয়া তাহার মূলদেশ যত চাপিয়া রাখিবে, এবং শ্বাসনালীর মুখদেশ যত বিস্তার করিয়া খুলিয়া দিবে, ততই পরিস্কার, সুললিত, ও বুলন্দ স্বর নির্গত হইবে। গানের কথোচ্চারণে কেবল জিহ্বার অগ্রভাগ সঞ্চালিত হইবে। বাক্তান্তে বায়ুর প্রতিঘাত অল্প হইলে স্বর ক্ষীণ অর্থাৎ মৃদু হয়, ও প্রতিঘাত অধিক হইলে স্বর প্রবল হয়। বায়ু প্রয়োগের অস্পাদিক্যে প্রতিঘাতেরও অস্পাদিক্য হইয়া স্বর মৃদু ও সবল হয়। অতএব ফুস্‌ফুস হইতে ঐ বায়ু প্রয়োগের নুন্যতিরেক এরূপ অভ্যাস করিতে হইবে যে, প্রয়োজনানুসারে ধনি ছোট বড় করা যায়। কাণকথার ন্যায় অতি ক্ষীণ ধনি হইতে অতীব প্রবল ধনি পর্য্যন্ত উচ্চারণের অভ্যাস রাখিতে হইবে। গাইবার সময় সর্ব্বদাই নিশ্বাস পেট ভরিয়া টানিয়া লইবে; অধিক দম রাখার অভ্যাস না হইলে গাওনা উত্তম হয় না। হৃদয় ভরিয়া বায়ু লইয়া তাহা ক্রমে ক্রমে প্রয়োজন মত কখন অধিক, কখন অল্প করিয়া ছাড়িতে হয়;

কিন্তু সেই বায়ু এ প্রকারে নির্গত হইবে, যেন মুখে হাত দিলে, গানের সময় হস্তে বায়ু অনুভূত না হয়। মুখ যথেষ্ট ব্যাদিত হইয়া ঐষদ্ধাস্য ভাবে থাকিবে। মুখের অবস্থার তারতম্যে স্বরের বিশেষ তারতম্য হয়; অতএব মুখের ভাবের প্রতি লক্ষ্য মনোযোগী হওয়া উচিত। মুখভঙ্গীর ইতর বিশেষে শব্দার্থেরও ইতর বিশেষ হয়, ইহা সকলেই জানেন। মানব কণ্ঠ নিঃসৃত এমন কোন শ্বনিই নাই, যাহা মুখ দ্বারা গঠিত ও অনুশাসিত হইবার প্রয়োজন না হয়। অন্যান্য অঙ্গের মুদ্রাদোষ হত হানিজনক নহে; কিন্তু মুখের মুদ্রাদোষ নিতান্ত অসহনীয়, এবং তাহা গানের যতদূর হানি করে, তাহা ব্যক্ত করা যায় না। কিন্তু হৃৎকেন্দ্রের বিষয় এই যে, ভারতীয় ওস্তাদী গায়কদিগের প্রায়ই মুখের মুদ্রাদোষ অধিক, এবং তাঁহাদের অবোধ শিষ্যগণ গুরু ঐ মুদ্রাদোষ পর্যন্তও অনুকরণ করিতে চেষ্টিত হয়। উপরে একটি উপদেশ বিস্মৃত হইয়াছি; গাইবার সময় অন্তরস্থ বায়ু যেন নাসারন্ধ্র দিয়া কখনই নির্গত করা না হয়, তাহা হইলে স্বর সামান্যসিক অর্থাৎ নাকী হইয়া যাইবে; এটি ভ্রুদোষ, ইহার জন্য বিশেষ সতর্ক থাকা উচিত।

ভারতবর্ষীয় গায়কগণ গানারম্ভের সময় গলা পরিষ্কারের জন্য প্রায়ই কাসেন, এবং শ্লেষ্মা তোলেন; এটি অতীব কদভ্যাস। তাঁহাদের কণ্ঠ প্রস্তুত করার দাব্যেই সহজে পরিষ্কার শ্বনি নির্গত হয় না, ইহা না বুঝিয়া, মনে করেন, গলায় শ্লেষ্মা জমিয়াছে। সর্দি না হইলে সহজ শরীরে কখনই গলায় শ্লেষ্মা জমে না; তবে সর্বদা শ্লেষ্মা তোলা অভ্যাস করিলে, তাহা যোগাইয়া থাকে; জোআরী হরা কণ্ঠের ঐ দোষ অপরিহার্য। জিহ্বার মূল নামাইয়া কণ্ঠ সম্পূর্ণ রূপে খুলিয়া গান করিলে কাসি হয় না, এবং শ্লেষ্মা তোলারও প্রয়োজন হয় না। কণ্ঠ গান গাইবার যন্ত্র বটে, কিন্তু অমার্জিত অবস্থায় নহে; উহাতে যন্ত্রের উপাদান সকল স্তম্ভিত আছেন মাত্র। সেই উপাদানসমূহ দ্বারা একটি উপযুক্ত সংগীত যন্ত্র প্রস্তুত করিয়া লইলে, তবে উত্তম গান হয়।

সুবিখ্যাত ইতালীয় গায়ক, গান শিক্ষক, ও সঙ্গীত গ্রন্থকার মানুএল্ গার্সিয়া কৃত গান শিক্ষা বিধায়ক গ্রন্থ হইতে কণ্ঠ সাধনা, ও স্বর রক্ষা সম্বন্ধে এককটি উপদেশ, শিক্ষার্থীগণের ব্যবহারার্থ সংগৃহীত হইয়া, নিম্নে লিপিবদ্ধ হইল :—

“সকল দোষের মধ্যে অতিশয় সাধনা অতীব হানিজনক। অতিভোজন ও অতি দ্রুতসেবন যেমন বাগিস্থিরের অনিষ্ট কারক, অতুচ্চস্বরে হাঁক ডাক দেওয়া, চীৎকার করা, দীর্ঘ কাল সবলে কলহ করা, এবং প্রবল রবে বক্তৃতা দেওয়া, স্থূল কথা, গান প্রকার সোর সরাবৎ করা কণ্ঠ স্বরের তেমনি হানিকর। নিরন্তর অতি উচ্চ স্বর সকল সাধনা করা যেমন নিষিদ্ধ, খাদ স্বর অনবরত সাধনা করাও তেমনি নিষিদ্ধ।

“যজ্ঞী মনে করিলেই যেমন তাহার যন্ত্র পুনঃ পুনঃ লইয়া অভ্যাস করিতে পারে গায়ক কণ্ঠযন্ত্র সে রূপ ব্যবহার করিতে পারিলে, সুদক্ষতা লাভ করা তাদৃশ কঠিন কার্য হইত না। বেয়ালা কিবা পিয়ানো বাদক সুপ্রণালী সহকারে প্রতিদিন ৬ কিবা ৭ ঘণ্টা করিয়া অভ্যাস করিলেই রুতকার্য হইতে পারে। কিন্তু কোমল কণ্ঠ যন্ত্র তাদৃশ কঠোর সাধনা সহ্য করিতে অক্ষম; এই জন্য সাধনার নিয়ম সম্পূর্ণ বিশুদ্ধ হওয়া অতীব আবশ্যক।

“প্রথম প্রথম গান শিক্ষার্থী একাদিক্রমে পাঁচ মিনিট পর্যন্ত সাধনা করিবে, এবং এই প্রকার ক্ষণিক অভ্যাস দিনের মধ্যে চারি পাঁচ বার করিবে; তৎপরে ক্রমশঃ কিঞ্চিৎ কিঞ্চিৎ করিয়া সময় বাড়াইয়া সিকি ঘণ্টা পর্যন্ত অভ্যাস করা যাইতে পারিবে; এবং তৎপরে যখন ভাল ভাল বিষয় শিক্ষা হইবে, তখন ক্রমশঃ ঐ রূপ করিয়া প্রতিদিন অর্দ্ধ ঘণ্টা পর্যন্ত চারিবার সাধনা করিবে; ইহার অতিরিক্ত হওয়া বিধেয় নহে, এবং ঐ প্রত্যেক অর্দ্ধ ঘণ্টার মধ্যে যথেষ্ট বিশ্রামের সময় দিতে হইবে।

“আহারের অব্যবহিত পরেই সাধনা করা, এবং উপবাস জনিত দুর্ব্বলাবস্থায় গাইতে চেষ্টা করা অতি অনায়াস।

“কোন আবদ্ধ কিবা ক্ষুদ্র গৃহ মধ্যে গাওয়া হিতকর নহে, কারণ তথায় আঁও-আজ্জ মিইয়া যায়, ও সন্তোষজনক বোলন্স্ আঁওআজ্জ বাহির করার জন্য অতিরিক্ত শ্রম করিতে হয়।

“সর্বদা দর্পণের সম্মুখে গায়কের গাওয়া উচিত, তাহা হইলে মুখের, চক্ষের, জ্বর ও কপালের মুদ্রাদোষসকল, ও অঙ্গের কোনরূপ কদর্য ভঙ্গী, নিবারিত হইতে পারিবে।

“সকল সাধনা পূরা আঁওআজ্জে হইবে, কিন্তু অতিশয় সবলে নহে। আবার অতি নরম করিয়া ছীন স্বরে সাধনা করাও দোষ, কেননা তাহাতে আলস্য ও অপ্র-রত্তির উৎপত্তি হয়, যাহা নিপুণতা ও পরিপকতা লাভের বিশেষ বিরোধী। সাধনার প্রারম্ভেই ফস্ফুস ধীরে ধীরে স্ফীত করিয়া লইবে, তাহা হইলে গাইবার সময় হেচকী দিয়া শ্বাস লইতে হইবে না; কারণ ফস্ফুস একবার বায়ুদ্বারা পরিপূরিত হইলে, পরে অল্প চেষ্টাতেই তাহার পূরা সামর্থ্য সংরক্ষিত হয়।

“স্বরের সৌন্দর্যের শতাংশের নিরানব্বই অংশ গায়কের সামর্থ্যের উপর নির্ভর করে। সর্বদাই দৃষ্ট হয়, যে অশিক্ষিত ও অমার্জিত কণ্ঠের অনেক দোষ; অতএব কণ্ঠের প্রস্তুত করিতে গুরুপদেশ বিশেষ প্রয়োজনীয়, নতুবা আপনি স্বর উত্তম হওয়া কখনই সম্ভাবিত নহে।

“মুখ অবনত করিয়া সাধনা করা অতিশয় নিষিদ্ধ: মস্তক খাড়া করিয়া, ও স্কন্ধদেশ পশ্চাৎগাে সরাইয়া গান সাধিবে। মুখ গানের স্বর নির্গমনের একমাত্র পথ; সেই পথ জিহ্বা, দন্ত, কিবা ওষ্ঠদ্বারা যেন বন্ধ না হয়।

“মুখের ভাবের উপর স্বরের তারতম্য সম্পূর্ণ নির্ভর করে। মুখ ডিহাকার করিলে, শৌকহৃৎক ক্ষুণ্ণ স্বর নির্গত হয়। ওষ্ঠদ্বয় বাড়াইলে, কুরুরে আওআজ উৎপন্ন হয়। মুখ অতিশয় ব্যাদান করিলে, স্বর কর্কশ ও কঠোর হয়। দন্তে দন্তে স্পর্শ করাইয়া গাইলে, পাতলা খন্খনে আওআজ হয়। প্রত্যুত মুখের কেবল একটা ভাব আছে, যাহা সর্বোৎকৃষ্ট ও নির্দোষ : অর্থাৎ স্বাভাবিক রূপে ঈষৎ হাস্য মুখ করিলে ওষ্ঠদ্বয় যেমন দন্তপঞ্জিরয়ের সম্মুখে অর্থাৎ পৃষ্ঠদেশে থাকে, মুখের ভাবটা সেই রূপ রাখিতে হইবে; তাহাতে দন্তের উপর পীতি হইতে নিম্ন পীতি যথেষ্ট পৃথক থাকিবে, এবং ওষ্ঠদ্বয়দ্বারা গহ্বরের মুখও আবদ্ধ হইবে না। জিহ্বা তালু স্পর্শ করিবে না, এবং তাহার অগ্রভাগও উখিত হইবে না; জিহ্বা এ রূপ সমতল ভাবে পড়িয়া থাকিবে, যে তদ্বারা স্বর নির্গমনের পথ একটুও রোধিত না হয়।

“বিশেষ বিধি এই যে, স্বরগুলি সাহস ভরে নিশ্চয় রূপে উচ্চারিত হইবে, কিন্তু প্রবল হবে নহে। কর্ণ যে স্বর মনন করিবে, বাগিন্দ্রিয় তাহাই উচ্চারণ করিবে; তাহার পূর্বে অন্য শব্দ হইতে পারিবে না। কেবল কর্ণের নন্দেই প্রযুক্তই কোন স্বর একেবারে বিশুদ্ধ উচ্চারিত না হইয়া, টানিয়া লইয়া, অর্থাৎ গড়াইয়া তাহার উচিত ওজোনের উপর ফেলিতে হয়।”



২য়. পরিচ্ছেদ :—স্বরপ্রকরণ ও স্বরসাধন।

স্বরের তিন অবস্থা। এক অবস্থা স্বরের ‘বল’ বা তিগ্ৰতা (ইণ্টেনসিটি), অর্থাৎ কোন্ স্বর কত দূর হইতে শুনা যায়। স্বর এত নরম অর্থাৎ দুর্বল করা যায়, যে গণে কাণে না বলিলে শুনা যায় না; আবার অত্যন্ত প্রবল হইলে পাঁচ দশ ক্রোশ ইতেও শুনা যায়। কিন্তু কঠোর সে মাধ্যম নাই। ফলতঃ কঠোর যত মাধ্যম, তত বলে গুণ্য উচিত নয়; মাধ্যমিত বলে গাইতে অভ্যাস করাই উচিত, তাহা হইলে গান শ্রোয়ক অর্থাৎ শ্রবণলিত হয়।

দ্বিতীয় অবস্থা স্বরের ‘রূপ’ বা আকার, যদ্বারা বিভিন্ন লোকের স্বর চিনা যায়; বহু বিধ যন্ত্র একত্রে সমস্বরে বাজিতে থাকিলেও কোন্টা বংশী, কোন্টা বেয়ালা,

কোনটা এস্রার প্রভৃতি যন্ত্রের ধনি, তাহা চিনিতে পারা যায়; এই বিভিন্নতাকে স্রের রূপ (টিম্বার) ভেদ কহা যায়। রূপ-ভেদে কঠম্বর কখন বাজখাঁই, কখন নাকী, কখন খোলা, কখন চর্কিত, এই রূপ নানা প্রকার হয়।

এমন অনেক দেখা যায় যে, দুই ব্যক্তির কথার স্বর বিভিন্ন, কিন্তু গীত-স্রর এক রূপ। গুরু-কঠ শিষ্যে প্রায়ই অনুকরণ করিয়া লয়; এবং সেই অনুকরণ এত অবিকল হইতে পারে যে, না দেখিলে অনেক চেষ্টায়ও চিনা ভুল হয়। অতএব অতি সূদ্র-কঠ গায়কের নিকট গান শিক্ষা করা, এবং তাহারই স্রর অনুকরণ করা উচিত। কিন্তু দুর্ভাগ্য বশতঃ ভারতীয় গায়কগণ কঠের সূদ্রতার প্রতি একেবারেই দৃষ্টি রাখেন না। কঠ যেমন হউক না কেন, গানে রাগ-রাগিণী ঠিক থাকিলেই, এবং তান কর্তব্য অজস্র করিতে পারিলেই যথেষ্ট হইল, মনে করেন। মুখের অবস্থার উপর স্রের রূপ নির্ভর করে, ইহা পূর্বেই বুঝান হইয়াছে।

তৃতীয় অবস্থা স্রের “ওজোন” বা পরিমাণ (পিচ্),—অর্থাৎ যাহাকে স্রের গম্ভীরতা ও উচ্চতা কহা যায়: যেমন বালকের বা স্ত্রীলোকের স্রর সৰ্ব্ব অর্থাৎ উচ্চ, এবং বয়স্ক পুরুষের স্রর মোটা, কিনা গম্ভীর বা খাদ। উচ্চতা নিম্নতা ভেদে স্রের ওজোন অসীম। কিন্তু মানব কণ্ঠে যে যে ওজোনের স্রর সহজে স্বাভাবিক রূপে বাহির হইতে পারে, সেই প্রকার স্রর লইয়া সংগীত হয়। সংগীত ব্যবহারে স্রর সচরাচর ‘স্রর’ নামে কথিত হইয়া থাকে*।

স্রের বিভিন্ন ওজোনের বিভিন্ন নাম আছে; কিন্তু কণ্ঠে যত গুলি স্রর নির্গত হয়, তন্মাত্রেরই যে বিভিন্ন নাম দেওয়া হইয়াছে, তাহা নয়। একটা স্রর উচ্চারণ করিয়া, তাহা হইতে ক্রমশঃ চড়িয়া, কিম্বা নামিয়া যাইলে, কতক দূরে এমন একটা স্রর বাহির হয়, যেটা ঐ প্রথম স্রের সহিত উত্তম রূপে মিলিয়া যায়, ও এক রূপ শুনায; এই দ্বিতীয় স্ররটিকে প্রথম স্রের উচ্চ বা খাদ “সমপ্রকৃতিক” বলা যায়। অসংখ্য ওজোনবিশিষ্ট স্রের অসংখ্য নাম দেওয়া অসম্ভব বশতঃ, অসংখ্য ওজোন শ্রেণীকে এক স্রর হইতে তাহার ব্যবতীয় খাদ বা উচ্চ সমপ্রকৃতিক স্রর পর্যন্ত বিভাগ করিয়া, তাহারই এক ভাগস্থ স্রর কএকটির যে নাম দেওয়া যায়, অন্যান্য ভাগস্থ স্রর সমূহেরও সেই নাম দেওয়া গিয়া থাকে। সংগীতে উক্ত এক ভাগ মধ্যে দ্ব্যবতঃ সাত স্রের অধিক ব্যবহার হয় না; সেই সাত স্রের নাম—সা, রি, গ, ম, পা, ধ, নি। ঐ নাম গুলি ষড়্জ (খরজ), ঋষভ (রিখব), গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, দৈবত, ও নিষাদ (নিখাদ), এই কয়টা শব্দের আদ্যম্বর।

* বাঙ্গলা ভাষায় স্রর ও স্রর, এই দুই শব্দের পৃথক অর্থ দাঁড়াইয়াছে, তাহা অতি আবশ্যিক স্রর বলিলে কেবল আওতাজ বুঝায়, যেমন কঠস্রর, বংশীস্রর, ঐদি; স্রর বলিলে সা রি গা বুঝায়। ইংরাজিতে যেমন টোন্ ও নোট; এই দুইএর ঐ রূপ ত্রিমার্থ।

নি-এর পর যে অষ্টম সুর, সেটী প্রথম সুরের উচ্চ সমপ্রকৃতিক জন্ম তাহার নাম আবার সা; নবম সুর দ্বিতীয় সুরের সমপ্রকৃতিক জন্ম তাহার নাম রি; দশমের নাম গ, ইত্যাদি। আবার ঐ প্রথম সা-এর নিম্নে যে সুর, সেটী উক্ত দশম সুর নি-এর সমপ্রকৃতিক জন্ম তাহার নাম নি; তন্নিম্নে ধ, প, ইত্যাদি। কোন সুরের সমপ্রকৃতিক সুরকে তাহার উচ্চ বা খাদ 'অষ্টম' নামে কহা যায়, যেমন সা-এর অষ্টম সা, রি এর অষ্টম রি, ইত্যাদি।

উক্ত সাত সুরের সমষ্টি নাম 'সপ্তক'। কঠ যথেষ্ট মার্জিত হইলে তিন সপ্তক পরিমিত পর পর উচ্চ ২১টী সুর নির্গত হইতে পারে। হিন্দু সংগীতের তাবৎ কার্য্য ঐ তিন সপ্তকের মধ্যেই হইয়া থাকে। ঐ তিন সপ্তককে 'মল্ল', 'মধ্য' ও 'তার', এই তিন নামে কহা যায়; উছাদিগকে ভাবা কথায় উদারা, মৃদারা, তারা বলে।

বর্ণায়ক, অর্থাৎ সার্গম, যরলিপিতে তিন সপ্তকের তিন সা, কিম্বা তিন রি, তিন গ, ইত্যাদিকে পৃথক করার জন্য, সাত সুরের নামের নিম্নে দক্ষিণ পার্শ্বে ক্ষুদ্র (১) লিখিয়া মল্ল সপ্তকের সংকেত হয়, যথা—স, র, গ, ইত্যাদি; সাত সুরের কেবল শাদা নাম লিখিয়া মধ্য সপ্তকের সংকেত হয়, যেমন—স র গ ইত্যাদি; সাত সুরের নামের উপরদিকে ক্ষুদ্র (২) লিখিয়া তার সপ্তকের সংকেত হয়: যথা—স' র' গ' ইত্যাদি। উক্ত তিন সপ্তকের স্বাভাবিক পর্যায় এই রূপ:—

স, র, গ, ম, প, ধ, ন, স র গ ন প ধ ন স' র' গ' ম' প' ধ' ন' স'।

বাদ্য যন্ত্রে তিন সপ্তকোপেক্ষাও অধিকতর সুর উৎপন্ন হইয়া থাকে। তিন সপ্তকের অধিক সুর সার্গম যরলিপিতে লিখা প্রয়োজন হইলে, সুরাক্ষরের উপরে ও নীচে ঐ অক্ষসংখ্যা বন্ধি করিলেই বিভিন্নতা হইবে; যেমন তার-সপ্তকের উপরের সপ্তকে স', র', ঙ্দি; এবং মল্ল-সপ্তকের নীচের সপ্তকে ন' ধ' ঙ্দি। সার্গম যরলিপিতে যরীম্বরে আ-কার ই-কার দেওয়া অনাবশ্যক; কিন্তু উচ্চারণ কালে বর্দদাই স-কে সা, র-কে রি ও ন-কে নি বলিতে হইবে।

নিম্ন সুর হইতে ক্রমশঃ উচ্চ সুর উচ্চারণ করাকে আরোহণ অথবা অনুলোম হে, যথা—সা-রি-গ-ম-প-ধ-নি-সা'; এবং উচ্চ সুর হইতে ক্রমশঃ নিম্ন সুর উচ্চারণ করাকে অবরোহণ অথবা বিলোম কহা যায়, যথা—সা'-নি-ধ-প-ম-গ-রি-সা'।

কঠ প্রস্তুতের সময় একেবারে ঐ তিন সপ্তক সাধা উচিত নয়, আর তাহা পারাও যাইবে না। প্রথমতঃ এক সা হইতে তাহার উচ্চ সা' পর্য্যন্ত এক অষ্টম সাধিবে; তাহার পর ক্রমশঃ উহার নিম্নে প, পর্য্যন্ত, এবং উপরে ম' কিম্বা প' পর্য্যন্ত, সাধিতে চেষ্টা করিবে। এই দুই অষ্টম পরিমিত সুর উত্তম সাধনা হইলে, সকল প্রকার গানই গাওয়া যাইবে। বাস্তবিক কোন গানেই ১৫ সুরের অধিক কখন প্রয়োজন হয় না। ইহা সাধনার পর তাহার কঠোর সামর্থ্য

থাকিবে, তিনি মন্দ্র ও তার সপ্তকের বাকী কএকটি সুর ক্রমে নির্গত করিতে চেষ্টা করিতে পারেন; কিন্তু তাহার জন্য ব্যস্ত হইয়া উচিত নহে।

তার সপ্তকের ম-এর উপরের সুর গুলি বাহির করিবার সময় প্রায়ই কণ্ঠে এক প্রকার সৰু কৃত্রিম স্বর বাহির হয়, তাহাকে “টাকী” স্বর (ফলসেটো) কহে। কণ্ঠস্থ বাক্ত্ত্ব দ্বয়ের সূক্ষ্ম কিনারা-মাত্র কল্পিত হইয়া টাকী স্বর উৎপন্ন হয়। উহা সঙ্গীতে ব্যবহার্য্য নহে। যাহার কণ্ঠে টাকী না করিলে সহজ স্বরে অতি উচ্চ সুরগুলি বাহির হয় না, তাহার সেই সকল সুর সাধা ক্ষান্ত দেওয়া উচিত।

অনেক কণ্ঠে দুই অষ্টম পরিমিত সুরও সুন্দররূপে নির্গত হয় না; কিন্তু অপ্পে অপ্পে অধ্যবসায় সহকারে চেষ্টা করিলে কণ্ঠের ওজোন মীমা বুদ্ধি হইতে পারে। কিন্তু যে খাদ ও উচ্চ সুর সহজে বাহির হইবে না, তাহার জন্য জেদ-জিদি করা উচিত নহে; তাহা করিলে, কণ্ঠের অধিকতর মিষ্ট যে মধ্য সুরগুলি, তাহা বিকৃত হইয়া যাইবে।

উচ্চ সুরগুলি কখনই প্রবল রবে উচ্চারণ করিবে না, তাহা করিলে গলায় কাশি হইয়া সুর ভাঙ্গিয়া যাইবে, ও নিম্ন সুরগুলি পর্য্যন্তও বিকৃত হইয়া পড়িবে। অতএব আরোহণের সময় সবল হইতে ক্রমে মৃদু উচ্চারণ করিবে, তাহা হইলে উচ্চ সুরগুলি মোলায়ম হইবে; এবং অবরোহণের সময় ক্রমে সবলে উচ্চারণ করিবে। স্বর সাধনের উদাহরণাবলি পরে সাধন প্রণালীর মধ্যে দ্রষ্টব্য।

সাহিত্যে এক নির্দিষ্ট পারিমাণে চড়াইলে রি, গ, ম প্রভৃতি সুর উৎপন্ন হয়; কণ্ঠে সেই পরিমাণগুলি এরূপ অভ্যাস করিতে হইবে যে, সা-সুর ঠিক রাখিয়া, জিজ্ঞাসামাত্র যে কোন সুর বিশুদ্ধ উচ্চারণের ক্ষমতা হয়; তাহা হইলে স্বরলিপি দেখিয়া যত ইচ্ছা গান শিক্ষা করা যাইতে পারিবে।

লেখা পড়া শিখিতে অগ্রে যেমন বর্ণমালা পরিচয়ের প্রয়োজন, সংগীত শিক্ষা করিতে হইলে ইহার বর্ণমালা যে সা-রি-গ-ম, তাহার পরিচয় নিত্যা আবশ্যক। শিশুরা কিম্বা চাষা লোকেরা না পড়িয়া যেমন মুখে মুখে ভাষা শিক্ষা করে, সঙ্গীতও সেই রূপ মুখে মুখে শেখা যায় বটে, কিন্তু তাহাতে গান কি গত্‌সহজে বিশুদ্ধ হয় না, এবং বিদ্যাও জন্মে না। অনেক বড় বড় ভারতীয় কালার্বৎ গায়কে সারগম জ্ঞান নাই; কেননা পূর্বপর মুখে মুখেই সংগীত শিক্ষার রীতি প্রচলিত। অতি অপ্প সংখ্যক গায়কেই গানের সারগম বলিতে পারেন; সুতরাং কি উপায়ে যে স্বর জ্ঞান হয়, তাহাও তাঁহারা শাক্ত্রেদদের উপদেশ করিতে পারেন না। শাক্ত্রেদগণ তোতা পাখীর ন্যায় অনুকরণ করিয়া গান শিক্ষা করে; তজ্জন কেবল গাওয়া ভিন্ন সংগীতের আর আর বিষয়ে লোকের জ্ঞান হয় না।

এই গ্রন্থের স্বরসাধনের উদাহরণ সমস্ত অভ্যাস করিলে, স্বর জ্ঞান জন্মিবে। প্রথমতঃ গুণের নিকট মুখে মুখে নকল করিয়া সারগম উচ্চারণ শিখিতে হইবে; তিনি সা-এর পর যেমন যেমন ওজোনে রি-গ-ম প্রভৃতি উচ্চারণ করিবেন, তাহা বিশেষ মনোযোগ পূর্বক শুনিয়া, অবিকল সেই ওজোম অনুকরণ করত কণ্ঠে অভ্যাস করিয়া লইলে, তবে পুস্তক দেখিয়া স্বর সাধন করা সম্ভব ও সহজ হইবে। সারগমের ওজোনের নিয়ম পর পরিচ্ছেদে বিস্তারিত রূপে বিবৃত হইতেছে।

৩য়. পরিচ্ছেদ:—স্বরগ্রাম ও স্বরান্তরের নিয়ম।

কর্ণে যত দূর খাদ ও উচ্চ ধ্বনি অনুভব করা যায়, তাহাদের মধ্যবর্তী অসংখ্য ধ্বনি উৎপন্ন হইতে পারে। কিন্তু এক আশ্চর্য্য কোশলে শব্দের ঐ জঙ্গল হইতে কএকটিনাত্র সুস্পষ্ট ও মনোহর স্বর নির্বাচিত হইয়া সংগীতে ব্যবহার হইতেছে। সেই কোশল এই:—যে সকল স্বরে সংগীত হয়, তাহাদের মধ্যে একটী স্বরকে প্রধান করিয়া লইয়া, তাহারই অনুশাসনে ও সম্বন্ধনির্বিশেষে অন্যান্য স্বর সকল উদ্ভাবিত করিলে, কোন প্রাকৃতিক নিয়ম বশে এমন কএকটী স্বর ঐ প্রধান স্বরের নিকটে উঠিয়া দাঁড়ায়, যে কেবল তাহারাই উহার সম্পর্কধীন হইয়া উহার অনুবর্তী হয়। সেই কএকটী স্বরের সংখ্যা অধিক নহে, ছয়টী মাত্র। এই জন্য ঐ প্রধান স্বরের নাম সংগীত শাস্ত্রকর্তা পুরাকালের আৰ্য্য ঋষিগণ “ষড়্জ”^{*} রাখিয়াছেন, অর্থাৎ যাহা হইতে অপর ছয়টী স্বর উৎপন্ন হয়; সা ঐ শব্দের আদ্যক্ষর,—ব্যবহার বশতঃ মূর্কন্য য স্থানে দন্ত্য হইয়া গিয়াছে, কেননা হিন্দুস্থানী লোকে সকল স-ই দন্ত্য উচ্চারণ করে। সা-এর অনুবর্তী স্বর-গুলিকে রি-গ-ম-প-ধ-নি নামে কহা যায়, তাহা পূর্বে ব্যক্ত হইয়াছে।

ষড়্জ অর্থাৎ সা-এর সহিত রি গ ম প্রভৃতির সম্বন্ধ রক্ষার্থ, ইহাদের প্রত্যেককে সা হইতে এক এক নির্দিষ্ট পরিমাণে চড়াইয়া উচ্চারণ করিতে হয়। ষড়্জ হইতে রি, গ, ম, প্রভৃতি ছয় স্বরের ওজোনের, অর্থাৎ উচ্চতা কিম্বা নিম্নতার যে ব্যবস্থা, তাহাকে “স্বর-গ্রাম” কহে। সা হইতে ছয় স্বরের ওজোনের

* ভাষা কথায় ইহাকে ষড়জ বলা যায়; কারণ হিন্দুস্থানী লোকে স-কে ষ উচ্চারণ রিয়া থাকে।

প্রকার ভেদে গ্রাম নানা প্রকার হয়। একই প্রকার গ্রামে সা-এর ওজোন অনেক প্রকার হইতে পারে, কিন্তু তাহাতে সা-এর সম্বন্ধে 'রি গ ম' প্রভৃতির আপেক্ষিক ওজোন কখনই পরিবর্তন হয় না।

এক সুর হইতে আর একটি সুরের উচ্চতা, কিম্বা নিম্নতার যে দূরতা অর্থাৎ ভিন্নতা, তাহাকে সুরের 'অন্তর' বলা যায়। এক অক্টম পরিমিত, যেমন সা হইতে সা' পর্য্যন্ত, আট সুরের মধ্যগত সাতটি অন্তরে একটি গ্রাম হয়। সেই সাতটি অন্তর পরস্পর সমান নহে; তদ্বিষয় নিম্নে বিবৃত হইতেছে।

স্বরগ্রামের আটটি স্বাভাবিক সুর পর পর সমান উচ্চ নহে; সা হইতে রি, বা রি হইতে গ যে পরিমানে উচ্চ, গ হইতে ম, এবং নি হইতে সা' উহার প্রায় অর্দ্ধ উচ্চ:—পাশ্বে দেখ। সেতার যন্ত্রের পর্দার নিয়ম দেখিলে আরও হৃদয়ঙ্গম হইবে। এই প্রকার অন্তর বিশিষ্ট গ্রামকে, অর্থাৎ যে গ্রামের তৃতীয় ও সপ্তম অন্তর প্রায় অর্দ্ধ, তাহাকে “স্বাভাবিক গ্রাম” কহে।

আবার সা হইতে রি যে পরিমাণে উচ্চ, রি হইতে গ তত উচ্চ নয়, কিঞ্চিৎ কম উচ্চ; প হইতে ধ-এর উচ্চতা, রি হইতে গ-এর ন্যায়; ম হইতে প-এর, ও

সা'	৮
নি	৭
ধ	৬
প	৫
ম	৪
গ	৩
রি	২
সা	১

ধ হইতে নি-এর উচ্চতা সা হইতে রি-এর ন্যায়। অতএব গ্রামস্থ সাতটি অন্তর তিন প্রকার: রূহদন্তর, মধ্যান্তর, ও ক্ষুদ্রান্তর; সা ও রি-এর মধ্যে, এবং ম ও প ও ধ ও নি-এর মধ্যে রূহদন্তর; বি ও গ-এর মধ্যে, এবং প ও ধ-এর মধ্যে মধ্যান্তর; গ ও ম-এর মধ্যে, এবং নি ও সা'-এর মধ্যে ক্ষুদ্রান্তর। সুরবিধার জন্য উক্ত রূহৎ ও মধ্যান্তরকে সচরাচর পূর্ণান্তর, এবং ক্ষুদ্রান্তরকে অর্দ্ধান্তর কহা যায়। এই অর্দ্ধান্তরের স্থান ভেদে গ্রাম ভেদ হয়; কিন্তু প্লাঁচটি পূর্ণান্তর ও দুই অর্দ্ধান্তর বিশিষ্ট গ্রাম ব্যতীত অন্য প্রকার গ্রাম সংগীতে ব্যবহার হয় না। প্রকার অন্তর বিশিষ্ট গ্রামের সাধারণ নাম “পূর্ণস্বারিক” (ডায়াটনিক্) গ্রাম, অর্থাৎ যাহাতে পূর্ণ সুরই অধিক।

গ্রামের দ্বিতীয় ও বর্ষ স্থানে অর্দ্ধান্তর স্থাপন করিলে এক প্রকার গ্রাম হয় প্রথম ও পঞ্চম স্থানে স্থাপন করিলে আর এক প্রকার গ্রাম হয়; তৃতীয় ও বর্ষ স্থানে

দিলে আর এক প্রকার; দ্বিতীয় ও পঞ্চম স্থানে দিলে আর প্রকার; এইরূপে নানা প্রকার গ্রাম প্রস্তুত হইতে পারে। কিন্তু কখনই ঐ দুইটি অন্তর পরপর, যেমন ১ম ও ২য় স্থানে, কিবা ৩য় ও ৪র্থ স্থানে, এরূপ ব্যবহার হয় না: কারণ সে প্রকার গ্রাম স্বাভাব্য নহে। আধুনিক সঙ্গীতে ঐ সকল ভিন্ন ভিন্ন গ্রামের পৃথক নাম ব্যবহার নাই। চলিত কথায় উহাদিগকে সচরাচর “চাট্”* কহা যায়। ভিন্ন ভিন্ন চাট্ হইতে ভিন্ন ভিন্ন রাগাণ উৎপন্ন হইয়া থাকে।

কোন কোন সঙ্গীততত্ত্ববিৎ পণ্ডিতে বলেন, যে ঐ সকল গ্রাম নূতন নহে, স্বাভাবিক গ্রামেরই প্রকার ভেদ মাত্র। যে বিষয় এই গুণের বিচার্য্য নহে। বস্তুতঃ স্বাভাবিক গ্রামই সকলের মূল; উহা শ্রুতিতে অধিকতর মিষ্ট, ও তজ্জন্য জনপ্রিয়; চীন, পারস্য, আমেরিকা, ইউরোপ, পৃথিবীর সর্বত্রই প্রচলিত; কেননা উহা উচ্চারণ করা সহজ ও স্বাভাবিক, এবং উহা সঙ্গীততত্ত্বের সম্পূর্ণ অনুগামী। প্রাচীন হিন্দু সঙ্গীতশাস্ত্রে ‘খড়্জ’, ‘মধ্যম’, ও ‘গান্ধার’ নামে তিন প্রকার গ্রামের উল্লেখ দৃষ্ট হয়; তাহার বিস্তারিত বিবরণ ১২শ পরিচ্ছেদে লিপিবদ্ধ হইয়াছে।

স্বাভাবিক গ্রামের রহৎ, মধ্য, ও ক্ষুদ্র, এই তিন প্রকার অন্তরের যথার্থ আনুপাতিক পরিমাণ কোন সরল অঙ্ক দ্বারা প্রকাশ করা কঠিন। কিন্তু ইদানীং ইউরোপীয় পণ্ডিতগণ কর্তৃক উহাদের পরিমাণ যে সরল অঙ্কে স্থিরীকৃত হইয়াছে, তদ্বারা গ্রামিক সুরের মধ্যগত অন্তর সমূহের আনুপাতিক পরিমাণ পরিষ্কার বুঝা যায়। গ্রামকে, অর্থাৎ ধরজ ও তাহার অষ্টম সুরের মধ্যগত অন্তরকে, ত্রিষ্পাদ্ভী হৃদয় অংশে বিভাগ করিলে ঐ পরিমাণ প্রাপ্ত হওয়া যায়; তাহারই ৯ অংশ গ্রামের রহদন্তরে, ৮ অংশ মধ্যান্তরে, এবং ৫ অংশ ক্ষুদ্রান্তরে পড়ে। পার্শ্বে গ্রামের সমস্ত অন্তরের যথা যোগ্য পরিমাণ দেওয়া গেল।

ধরজ—	—সা
	৫
নিখাদ—	—নি
	২
ধৈবত—	—ধ
	৮
পঞ্চম—	—প
	২
মধ্যম—	—ম
	৫
গান্ধার—	—গ
	৮
রিখব—	—রি
	২
ধরজ—	—সা

* বাদ্য যন্ত্রের সারণা অর্থাৎ পর্দা সকলকে ভিন্ন ভিন্ন প্রকার অন্তরে স্থাপন করিলে পর্দা শ্রবণীয় যে বিভিন্ন অবস্থা হয়, তাহাকেই চাট্ বলে।

† রাগ ও রাগিনী উভয় অর্থেই রাগ শব্দ ব্যবহার হইবে।

‡ জেনেরাল পেরমেট্ টম্‌সন, ডাক্তার ক্রুচ, গ্রেহাম, কারোএন্ প্রভৃতি ইংলণ্ডের সঙ্গীত শাস্ত্রবিদ বৈজ্ঞানিক পণ্ডিতগণ, সুর-গ্রামকে ঐ প্রকারে বিভাগ করিয়া সুরাস্তরের আনুপাতিক পরিমাণ স্থির করিয়াছেন।

খরজের সহিত তাহার অষ্টমের সম্পূর্ণ মিল, তাহার পর প-এর মিল, তাহার পর ম-এর, তাহার পর গ-এর, তাহার পর ধ-এর মিল। রি ও নি-এর সহিত খরজের মিল নাই।

যর গ্রামস্থ আট সুরের মধ্যবর্তী সাতটি অস্তর যে পরস্পর সমান নহ, তাহা হিন্দু সঙ্গীতের প্রাচীন শাস্ত্রকারেরাও বুঝিরাছিলেন; তজ্জন্য তাঁহারা গ্রামকে দ্বাবিংশতি “শ্রুতি” নামে ২২টি ক্ষুদ্রাংশে বিভাগ করিয়া, তাহারই চারি চারি শ্রুতি তিনটি বৃহদস্তরে, তিন তিন শ্রুতি দুইটি মধ্যস্তরে, এবং দুই দুই শ্রুতি দুইটি ক্ষুদ্রস্তরে স্থাপন করিয়াছিলেন। কিন্তু স্বাভাবিক অস্তরগুলির ন্যাশ্য পরিমাণ ৪, ৩, ও ২ নহে; কারণ এই অনুপাতানুসারে সুর উচ্চারিত হইলে সবই বেদুরা হইয়া যায়, সুর সকলে পরস্পর মিল থাকে না, মিল না থাকিলে সুশ্রাব্য হয় না। সুরের মিল অমিল গণিত দ্বারা প্রত্যক্ষ প্রমাণ করা যায়। এই সকল শ্রুতির বিস্তারিত বিবরণ ১২শ পরিচ্ছেদে দৃষ্টব্য।

কোন সুরের অব্যবহিত পরবর্তী সুরকে তাহার দ্বিতীয় সুর কহে; যেমন সা হইতে রি দ্বিতীয় সুর। সঙ্গীতে সচরাচর দুই প্রকার দ্বিতীয় সুর ব্যবহার হয়: পূর্ণান্তর ব্যবহিত দ্বিতীয়, যেমন সা হইতে রি, কিষা রি হইতে গ; এবং অর্দ্ধান্তর ব্যবহিত দ্বিতীয়, যেমন—গ হইতে ম। কোন সুর হইতে এক সুর ব্যবহিত যে সুর, তাহাকে উহার তৃতীয় সুর কহে, যেমন—সা-এর তৃতীয় গ। তৃতীয় সুরও দুই প্রকার: ‘বৃহৎ তৃতীয়’, ও ‘ক্ষুদ্র তৃতীয়’; দুইটি পূর্ণান্তর ব্যবহিত যে সুর, তাহাকে বৃহৎ তৃতীয় বলে; যেমন—সা হইতে গ, কিষা ম হইতে ধ, কিষা প হইতে নি; এবং একটি পূর্ণান্তর ও একটি অর্দ্ধান্তর ব্যবহিত যে সুর, তাহাকে ক্ষুদ্র তৃতীয় বলা যায়: যেমন—রি হইতে ম, কিষা গ হইতে প, কিষা ধ হইতে সা।

ধ - ৮

ইউরোপীয় সঙ্গীতের মতে খরজ হইতে তৃতীয় সুরের বৃহৎ ও ক্ষুদ্র ভেদে গ্রাম ভেদ হয়; যে গ্রামের গ বৃহৎতীয়, তাহাকে ইউরোপীয় মতে ‘বৃহৎ গ্রাম’ (মেজার স্কেল) বলে, যাহাকে আমরা স্বাভাবিক গ্রাম বলি; এবং যে গ্রামের গ ক্ষুদ্র তৃতীয়, তাহাকে ‘ক্ষুদ্র গ্রাম’ (মাইনর স্কেল) বলে। সা হইতে গ্রামের উত্থাপন হইলে, তাহাকে ‘স্বাভাবিক বৃহৎ-গ্রাম’ বলে; এবং ধ হইতে গ্রাম উত্থাপিত হইলে, তাহাকে ‘স্বাভাবিক ক্ষুদ্র গ্রাম’ বলে। পূর্বে গ্রামের যে চিত্র প্রদর্শিত হইয়াছে, তাহাই বৃহৎ গ্রাম। পার্শ্বে ক্ষুদ্র গ্রামের চিত্র প্রদত্ত হইল। বস্তুতঃ সঙ্গীতের সকল প্রকার গ্রামই এই দুই গ্রামের অন্তর্গত। হিন্দু সঙ্গীতে নানা বিধ রাগের নিমিত্ত যে বহু প্রকার চাট ব্যবহার হয়, তাহার সকলেই এই দুই গ্রামের অন্তর্গত। বাস্তবিক উক্ত বৃহৎ ও ক্ষুদ্র গ্রাম ব্যতীত সঙ্গীতে অপর পৃথক গ্রাম নাই; এই জন্য ইউরোপের সঙ্গীতবিদগণ অধিক গ্রাম স্বীকার করেন না।

পা - ৭

ম - ৬

গ - ৫

রি - ৪

সা - ৩

নি - ২

ধ - ১

বর্তমান ও পূর্ব পরিচ্ছেদ গুলিতে সুর লিখিবার যে সকল সংকেত প্রদর্শিত
ইয়াছে, তাহা সার্গম স্বরলিপির ব্যবহার্য্য, অর্থাৎ তাহাকেই সার্গম স্বরলিপি
লা যায়। এই গ্রন্থে আরও যে এক প্রকার স্বরলিপি ব্যবহৃত হইয়াছে,
তাহাকে সাংকেতিক স্বরলিপি বলে, তাহাতে যে প্রকার সংকেতে সুর সকল
লিখিত হইয়া থাকে, তাহা নিম্নে প্রকটিত হইতেছে।

সাক্ষেতিক স্বরলিপিতে সুরের সংকেত।



সঙ্গীতের সুর নিম্ন হইতে পর পর উচ্চ হইলে সোপান-শ্রেণীর ন্যায়
চাহার উপমা হয়; ইহা ১৪ পৃষ্ঠায় প্রদর্শিত হইয়াছে। অতএব যে স্বরলিপি ঐ
সোপানের অনুরূপ তাহাই সঙ্গীতের যথার্থ উপযোগী। সাংকেতিক স্বরলিপিতে
সুরের উচ্চ নীচতা সোপানের ন্যায় চাক্ষুষ প্রত্যক্ষ হয়। তজ্জন্য উপর্যুপরি
১২কগুলি রেখা সিঁড়ির আকারে ব্যবহার হইয়া থাকে, তাহার নাম “মঞ্চ”।
মঞ্চের রেখার, ও রেখাস্তবকের মধ্যবর্তী ঘরে বিন্দু স্থাপন পূর্বক সুরের সংকেত
রা হয়। ২য় পরিচ্ছেদে বলা হইয়াছে যে, মানব কণ্ঠে তিন অষ্টম পরিমিত
বাইশটি সুর নির্গত হয়; সেই বাইশটি সুর একত্রে অঙ্কিত করিতে হইলে
গারটি রেখা-বিশিষ্ট মঞ্চের রেখার ও মধ্যবর্তী ঘরে ২২টি বিন্দু স্থাপন পূর্বক
তিন অষ্টম সংকেতিত করা যায়। যথা :—

আরোহণ গতি।



একটি গানে সচরাচর যতগুলি সুর ব্যবহার হয়, তাহা লিখিবার জন্য
৮ রেখা বিশিষ্ট মঞ্চই যথেষ্ট। উক্ত ২২ মঞ্চের মধ্য-স্থানীয় ৬ষ্ঠ রেখাটি
ইয়া লইলে, ঐ ২২ মঞ্চ দ্বি-খণ্ড হইয়া দুইটি পাঁচ রেখাবিশিষ্ট মঞ্চ পাওয়া
; তাহার নিম্ন ভাগকে খাদ মঞ্চ, এবং উপরের ভাগকে উচ্চ মঞ্চ কহা যায়।

এ দুই মঞ্চ পৃথক চিনিবার জন্য তাহাদের আদিত দুইটা সংকেতাক্ষর লিখিত থাকে; তাহাদের নাম “কুঞ্চিকা”। তাহাদের আকৃতি যথা—

খাদ কুঞ্চিকা  উচ্চ কুঞ্চিকা 

খাদ ও উচ্চ মঞ্চে এই দুই কুঞ্চিকা যোগ করত যথাক্রমে তিন অক্ষর সুর লিখিলে এই রূপ হয় যথা:—

আরোহণ।



প খ নি সারি গ ম প খ নি সারি গ ম প খ নি সারি গ ম প

সকল লোকের কণ্ঠের ওজোন সমান নয়; কেহ খাদে গায়, উচ্চে গাইতে পারে না; কেহ উচ্চে গায়, খাদে গাইতে পারে না। পুরুষের স্বর খাদ; স্ত্রীলোক ও বালকের স্বর উচ্চ, ইহা প্রসিদ্ধ। বিভিন্ন ওজোন-বিশিষ্ট কতকগুলি কণ্ঠে একত্রে গাইতে অতিশয় অসুবিধা; এই জন্য ভারতবর্ষে বহু লোক মিলিয়া একতানে (কোরাসে) গান করার প্রথা অধিক প্রচলিত নাই; বিশেষ উচ্চ, অঙ্গীয় যে কালাবতী গান, তাহাতে কোরাস একেবারেই নাই। ইউরোপে কোরাসে গান করার যথেষ্ট প্রথা সর্বত্র প্রচলিত। ইহার কারণ এই: ইউরোপীয় কোরাস গানের প্রণালী ভারতীয় কোরাস হইতে অনেক ভিন্ন; ভারতীয় কোরাস একতান মাত্র, ইউরোপীয় কোরাস একই তন্দ্রে বহুতান সম্বলিত। বিভিন্ন লোকের স্বর সেমন বিভিন্ন, ইউরোপীয় কোরাস গানে বিভিন্ন লোকে বিভিন্ন স্বরেই একত্রে গান করে, অর্থাৎ হাজার স্বরের বে ওজোন, সে সেই ওজোনেই গান ধরিয়। একত্রে গায়। ভারতবর্ষীয় কোরাস গানে, বিভিন্ন লোকের স্বর বিভিন্ন ওজোন-বিশিষ্ট হইলেও, সকলকে একই ওজোনে গাইতে হয়; ইহাতে অনেকের বিশেষ কষ্ট হয়। এই অসুবিধা দূরীকরণার্থ ইউরোপীয় সঙ্গীত এরূপ আশ্রয় কোশলে গঠিত হইয়াছে যে, কোরাসে একই গান বিভিন্ন ওজোনে গীত হয়, অর্থাৎ অসঙ্গত শুনায় না, বরং অতীব জম্‌কাল শুনায়; ইহাতে কোন গায়কেরই অসুবিধা হয় না; প্রত্যেক কোরাসের প্রত্যেক গায়কেই নিজ নিজ কণ্ঠের সামর্থ্য প্রকাশ করিতে সক্ষম হইয়া থাকে। এই প্রয়োজন হইতে কতক বহুমিলের (হার্মনির) উৎপত্তি হইয়াছে।

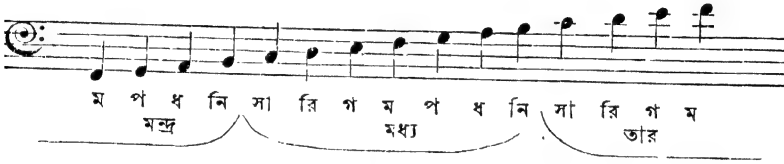
এ সকল প্রয়োজন বশতঃ ইউরোপের সাংকেতিক স্বরলিপি স্বরের বিভিন্ন ওজোনে পুরিচায়ক করিয়া নির্মিত হইয়াছে; অর্থাৎ উহাতে লিখিত সুরের ওজোন নির্দিষ্ট

মাছে। প্রথমতঃ, পূঃ কঠ ও স্ত্রী কঠের বিভিন্নতাই প্রধান। স্ত্রী কঠ সাধারণতঃ পূঃ কঠের এক অর্ধম উচ্চ। ইউরোপীয় সঙ্গীতে পূঃ কঠের জন্য খাদ কুঞ্চিকায়ুক্ত মধ্য, এবং স্ত্রী কঠের জন্য উচ্চ কুঞ্চিকায়ুক্ত মধ্য ব্যবহৃত হইয়া থাকে। গানে যে দুই অর্ধম চিহ্নের ব্যবহার হয়, তাহা খাদ এবং উচ্চ কুঞ্চিকায়ুক্ত প্রত্যেক মঞ্চের পাওয়া যায়।
থা :—

উচ্চ কুঞ্চিকায়,—



খাদ কুঞ্চিকায়,—



প্রচলিত হিন্দু সঙ্গীতে বিভিন্ন কঠের বিভিন্ন ওজনের যখন কোন বিচার ও ব্যবহার না হয় না, তখন হিন্দু সঙ্গীত লিখিতে একটি মাত্র কুঞ্চিকা ব্যবহার করিলেই যথেষ্ট হইতে পারে। তজ্জন্য উচ্চ কুঞ্চিকাই বিশেষ উপযোগী; কেননা সেতার, এসার, রান্না, বংশী, কর্ণেট, ক্লারিনেট, প্রভৃতি অনেক যন্ত্রের সঙ্গীত এই কুঞ্চিকা যোগেই লিখিত হইয়া থাকে। উহা দেখিয়া বরষ পূর্বে এক অর্ধম খাদে গাইবে; স্ত্রীলোকে বালকে উচ্চ অর্ধমেই গাইবে।

উচ্চ কুঞ্চিকায়ুক্ত মঞ্চের লিখিত সুর সকল সুবিধার সহিত চিনিবার জন্য লিখিত নিয়ম অবলম্বিত হইয়া থাকে, যথা :—



পরিচয় পরীক্ষার্থ উদাহরণ।



গীতপুরে নার।

উচ্চ মঞ্চের বাহিরে অতিরিক্ত রেখা যোগে ঐ সকল সুর লিখা যায়, তাহাদের নাম যথা,—

পরীক্ষার্থ উদাহরণ।



উচ্চ মঞ্চের সুর সকল স্বাভাবিক পর্যায়ে পরপর শ্রেণীবদ্ধ হইলে এইরূপ হয়,—



৪র্থ. পরিচ্ছেদ :—কোমল ও কড়ি সুরের বিবরণ।

পূর্ব পরিচ্ছেদে প্রামের যে সাতটি অন্তরের পরিমাণ নির্দেশ করা হইল, সেই অন্তরবিশিষ্ট সুর সমূহকেই “স্বাভাবিক” সুর কহে। প্রামের রহৎ ও মধ্য এই দুই পূর্ণান্তরের মধ্যে আরও সুর উচ্চারণের স্থান পাওয়া যায়; সেই সকল সুরকে বিকৃত অর্থাৎ কড়ি ও কোমল সুর কহা যায়; তদ্বারা প্রত্যেক পূর্ণান্ত্র প্রায় দুই অক্টান্তরে বিভক্ত হইয়া থাকে।

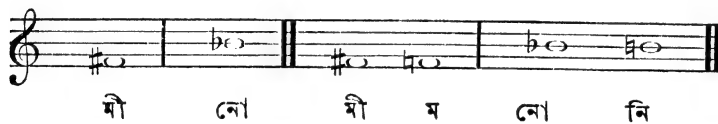
কড়ির সংস্কৃত তীব্র; অতএব সারগম স্বরলিপিতে কড়ির সংকেত তীব্রের চিহ্নকার (৭), এবং কোমলের সংকেত ও-কার (৮) স্থির করা গেল; ইহার

প্রয়োজন মত সুরের অঙ্করে প্রযুক্ত হইবে : যেমন সী কিম্বা মী লিখিলে, কড়ি-সা ও কড়ি-ম বুঝাইবে ; এবং রো কিম্বা নো লিখিলে, কোমল-রি ও কোমল-নি বুঝাইবে।

পার্শ্বস্থ চিত্রে বিন্দুময়ী রেখা দ্বারা কড়ি কোমল সুরের স্থান, ও সরল রেখা দ্বারা স্বাভাবিক সুরের স্থান নির্দেশিত হইল। সা ও রি-এর মধ্যবর্তী যে সুর, তাহাকে কোমল-রি বা কড়ি-সা বলে ; রি ও গ-এর মধ্যবর্তী সুরকে কোমল-গ বা কড়ি-রি ; ম ও প-এর মধ্যবর্তী সুরকে কোমল-প বা কড়ি-ম ; প ও ধ-এর মধ্যবর্তী সুরকে কোমল-ধ বা কড়ি-প ; এবং ধ ও নি-এর মধ্যবর্তী সুরকে কোমল-নি বা কড়ি-ধ বলা যায়।

সা	৮
নি	৭
ধী	নো
ধ	৬
পী	ধো
প	৫
মী	পো
ম	৪
গ	৩
রী	গো
রি	২
সী	রো
সা	১

সাংকেতিক স্বরলিপিতে কড়ির চিহ্ন এই (#) প্রকার, এবং কোমলের চিহ্ন এই (b) প্রকার। ইহারা মধ্যস্থ সুরহ্রচক বিন্দুর বামদিকেই স্থাপিত হইয়া থাকে। বিকৃত সুরকে প্রকৃতস্থ করার, অর্থাৎ যে সুরকে একবার তীব্র অথবা কোমল করা হইয়াছে, তাহাকে স্বভাবস্থ করার, এই (b) সংকেত। যথা :—

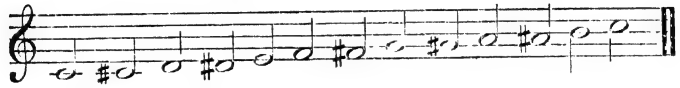


উক্ত পার্শ্বস্থ চিত্রে দৃষ্ট হইবে যে, গ ও ম, এবং নি ও সা'-এর মধ্যে বিকৃত র নাই ; তাহার কারণ এই, যে উহারা পরস্পর অর্দ্ধান্তর ব্যবহৃত। গ ও ম-এর ধ্যগত ক্ষুদ্রান্তরের মধ্যে সুর উৎপন্ন হইতে পারে বটে, কিন্তু তত ক্ষুদ্রান্তরিত রের পার্থক্য তুলনা বিনা সহসা কাণে উপলব্ধি হয় না, তজ্জন্য সঙ্গীতে তাহার ব্যবহার নাই ; এই হেতু কড়ি-গ কিম্বা কোমল-ম, এবং কড়ি-নি বা কোমল-সা চলিত নাই। কড়ি-গ ও কড়ি-নি বলিলে স্বভাবতঃ ম ও সা বুঝায়, এবং কোমল-ম ও কোমল-সা বলিলে গ ও নি বুঝায়।

পাঁচটি বড় অন্তরের মধ্যেই পাঁচটি বিকৃত সুর ব্যবহার হয়, এইটি সাধারণ রূপ। সা ও প-এর বিকৃত নাম আধুনিক হিন্দু সঙ্গীতে ব্যবহার ছিল না ; কিন্তু

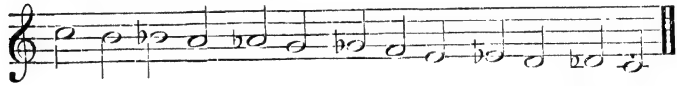
একগে হইবে। বিরূত সুর এরূপ ভাবে সঙ্গীতে ব্যবহার হয়, যে তাহাতে গ্রামের যে স্থানে হউক, পাঁচটা পূর্ণান্তর ও দুইটা অর্দ্ধান্তর থাকিবেই, তাহার অন্যথা হয় না। সাতটা স্বাভাবিক ও পাঁচটা বিরূত, এই প্রকার বারটা সুরের অধিক সংঙ্গীতে ব্যবহার হয় না; অর্থাৎ সঙ্গীতে যত প্রকার সুর ব্যবহার হয়, তাবতই ঐ বারটার অন্তর্গত। গ্রামের মধ্যে ইহাদিগকে পর পর স্থাপন করিলে, খরজের অষ্টমটা লইয়া, বারটা ক্ষুদ্রান্তর (অর্দ্ধান্তর) বিশিষ্ট তেরটা সুর হয়। যে গ্রামে এই প্রকার তেরটা সুর ধরা যায়, তাহাকে “অচল-স্মারিক” গ্রাম, অথবা অচল ঠাট’ কহে। যথা:—

কড়ি সহকারে আরোহণ:—



স সী র রী গ ম মী প পী ধ ধীন স’

কোমল সহকারে অবরোহণ:—



স’ ন নো ধ ধো প পো ম গ গো র রো স

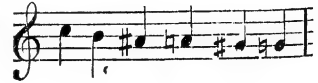
কড়ি কোমল করার সাধারণ উপায় এই;—কোন সুর হইতে অর্দ্ধান্তর পরিমাণ চড়াইলে, তাহার কড়ি হয়, যেমন সা হইতে অর্দ্ধ সুর চড়াইয়া উঠারণ করিলে

• বীণ যন্ত্রের পর্দা শ্রেণী মম্ অথবা গালা দ্বারা এমন ভাবে আঁটা থাকে, যে উহার ইতস্ততঃ সঞ্চালিত হইতে পারে না; সেই হেতু বিরূত সুরের জন্যও আর কতকটা পর্দা উঠাতে আবশ্যক থাকাতাই সেই ঠাটের “অচল ঠাট” নাম হইয়াছে। আরও, সেতারাদি যন্ত্রের পর্দা সবল সল, অর্থাৎ অন্যাসেই ইতস্ততঃ সঞ্চালিত করা যায়; এই হেতু কড়ি কোমলের জন্য পৃথক পর্দা ঐ সবল যন্ত্রে সচরাচর থাকে না; কড়ি কোমলের প্রয়োজন হইলে স্বাভাবিক সুরের পর্দা উপর নীচ করিয়া কড়ি কোমল করা যায়। কড়ি কোমলের জন্য পৃথক পর্দা বর্তমান থাকিলে, কোন পর্দাই আর সরাইবার আবশ্যক হয় না; এই জন্য কড়ি কোমলের পর্দা বিশিষ্ট ঠাটের “অচল ঠাট” নাম হইয়াছে।

† অচলস্মারিক গ্রামের উদাহরণদ্বয়ে আরোহণে কড়ি এবং অবরোহণে যে কোমল দেখান হইয়াছে, তাহাতে ফলের বিভিন্নতা অতি অল্পই; কেননা যে নিম্ন সুরের কড়ি, সেই উচ্চ সুরের কোমল, এবং তজ্জন্য উহাদের উচ্চারণও একই প্রকার। পরন্তু ঐ প্রকার করিয়া লিখিবার তাৎপর্য্য এই, যে আরোহণে এবং অবরোহণে কেবল কড়ি, কিবা কেবল কোমল দিয়া লিখিলে, স্বাভাবিকের চিহ্ন অধিক ব্যবহার করিতে হয়; যথা—



কিয়া



কড়ি সা হয় ; এবং কোন সুর হইতে অর্দ্ধান্তর নামাইলে, তাহার কোমল হয় : যেমন রি হইতে অর্দ্ধ সুর নামাইয়া উচ্চারণ করিলে কোমল-রি হয় । ইহাতেই জানা যাইবে যে, যে সুরটী কোন নিম্ন সুরের কড়ি, প্রকৃত পক্ষে তাহাই অব্যবহিত উচ্চ সুরের কোমল নহে ; কারণ কোন পূর্ণান্তরই ঐশিক অর্দ্ধান্তরের ঠিক দ্বিগুণ নহে । এই হেতু । সা-এর কড়ি যে সুর, প্রকৃত পক্ষে তাহাই রি-এর কোমল নহে, দুই এক স্রুতির (অংশের) কমি বেসি ; অর্থাৎ, যেমন কড়ি-সা হইতে রি-কোমল এক অংশ উঠে । অন্যান্য সুরের কড়ি কোমলও ঐ রূপ । ইহা পার্শ্বে প্রদর্শিত হইতেছে । ফলতঃ কার্যের সুবিধার জন্য ঐ সূক্ষ্ম বিভিন্নতা ধরা হয় না, অর্থাৎ নিম্ন সুরের কড়িকেই তদুচ্চ সুরের কোমল বলিয়া ব্যবহার হয় । কি রূপে অর্দ্ধান্তরে কড়ি কোমল হয়—তাহার দাদর্শ কি—ক্রমে বলিতেছি ।

কত খানি চড়াইলে ও নামাইলে কড়ি কোমল হয়, হিন্দু সঙ্গীতে তাহার কোন বৈজ্ঞানিক নিয়ম এ পর্য্যন্ত বিধিবদ্ধ হয় নাই । স্তম্ভাদিগের যাঁহার যে রূপ শিক্ষা, অভ্যাস ও রচনা, তিনি অনুসারে বিকৃত করিয়া গান । প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীতগুরু সমূহেও দ্বিযয় কিছুই পরিষ্কার রূপ পাওয়া যায় না । ফলতঃ এক্ষণে কড়ি কোমল সুরের গুণোন্নয়ন পরিমাণের নির্দিষ্ট নিয়ম করার ময় উপস্থিত, নতুবা গান শিক্ষার কাঠিন্য দূরীকৃত হইতেছে । ইহার একটী যুক্তি-যুক্ত নিয়ম অনায়াসেই নির্দিষ্ট করা হইতে পারে । সঙ্গীত-নিপুণ ব্যক্তি যাত্রাই জানেন যে, গানের গীতের মধ্যেই বিকৃত সুর ব্যবহার হয় ; অর্দ্ধান্তরের, মর্থাৎ যেমন গ ও ম-এর, মধ্যবর্তী কোন সুর গানে কখনই বসত হয় না । ইহাতে এক প্রকার নিশ্চয় হইতেছে, যে

অর্দ্ধান্তর অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর অন্তর-ব্যবহিত সুর সঙ্গীতে কখন ব্যবহার্য্য নহে । অতএব মের অর্দ্ধান্তরই—যেমন গ হইতে ম-এর কিম্বা নি হইতে সা-এর অন্তর—কোন মুর তে তাহার কড়ি কিম্বা কোমলের অন্তরের আদর্শ । এই নিয়ম অতীব যিসঙ্গত বোধ হয় ; তাহার বিশেষ কারণ এই যে, যন্ত্র সঙ্গীতে ঐ নিয়মই প্রচলিত ; হার প্রমাণ বীণ, সেতার, ও এসুারে উদ্ভব রহিয়াছে । নায়কী (প্রথম) তারে যে যে ায় উদারার ধ ও কোমল-নি হয়, যুড়ীর (দ্বিতীয়) তারে সেই সেই পদায়

বিশুদ্ধ অচল-চাঁট ।

...—সা
...—নি
ধী-...—নো
...—ধ
...—ধো
পী-...—প
...—পো
মী-...—ম
...—গ
...—গো
রী-...—রি
...—রো
গী-...—সা

উদারার গ ও ম নির্গত হয়; এবং তাহারই পরে নি ও সা-এর পদ্যায় যুড়ীর তাহে উদারার কড়ি-ম ও প নির্গত হয়। অতএব এই প্রকারে কড়ি কোমলের ন্যায্য ও স্বাভাবিক পরিমাণ স্থিরীকৃত হওয়ার উৎকৃষ্ট উপায় রহিয়াছে।

গ হইতে ম কিয়া নি হইতে সা যে পরিমাণে উচ্চ, সা হইতে কোমল-রি, কিয়া রি হইতে কোমল-গ সেই পরিমাণে উচ্চ হইবে; অর্থাৎ সা-কে গ-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে ম-এর ন্যায় চড়াইলে কোমল-রি হইবে; রি হইতে কোমল-গ, প হইতে কোমল-ধ, ধ হইতে কোমল-নিও ঐ প্রকার নিয়মে উচ্চ হইবে। প-কে সা-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে নি-এর ন্যায় নামাইলে কড়ি ম হইবে; কিয়া গ-কে ধ-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে নি-এর ন্যায় চড়াইলেও কড়ি-ম হয়। সেইরূপ ধ-কে সা-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে নি-এর ন্যায় নামিলে কড়ি-প হইবে; কড়ি-সা, কড়ি-রি, ও কড়ি-ধ উচ্চারণেরও ঐ নিয়ম। অর্থাৎ রি, গ, ও ধ-এর প্রত্যেককে সা-বৎ মনে করিয়া, তাহা হইতে নি-এর ন্যায় অর্দ্ধ স্বর নামিলে কড়ি-সা, কড়ি-রি, ও কড়ি-ধ হইবে। কোমল-রি হইতে কোমল-গ পূর্ণান্তর, তাহা ম হইতে প-এর ন্যায়,—অর্থাৎ কোমল-রি-কে ম-বৎ মনে করিয়া, তাহা হইতে প-এর ন্যায় চড়াইলে, কোমল-গ হইবে। কোমল-ধ হইতে কোমল-নিও ঐ রূপ। সা' হইতে কোমল-নি উচ্চারণ কালে, সা-কে প-বৎ মনে করিয়া, তাহা হইতে ম-এর ন্যায় নামিলে কোমল নি হইবে; ম হইতে কোমল-গ নামিতেও ঐ রূপ, অর্থাৎ ম-কে প-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে ম-এর ন্যায় নামাইলে কোমল-গ হইবে। কোথায় কড়ি স্বর এবং কোথায় বা কোমল স্বর ব্যবহার হয়, তাহার নিয়ম ১৫শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য।

অস্বদেশীয় কোন কোন সঙ্গীতবিৎ লোকের এরূপ ভ্রান্ত সংস্কার যে, অর্দ্ধান্তর অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর অন্তরবিশিষ্ট সুর হিন্দু সঙ্গীতে ব্যবহার হয়। এই সংস্কারের হেতু এই:—প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত গুরুসমূহে গুণমভেদ বুঝাইবার জন্য স্বরগুণকে ২২ ক্ষতিতে বিভক্ত করা হইয়াছে; সংস্কৃত 'সঙ্গীতপারিজাত' কর্তা সেই ক্ষতির প্রত্যেকেতেই এক একটা সুর স্থাপন পূর্বক বহাকে তীব্র, অতিতীব্র, তীব্রতম; কাহাকে কোমল, অতিকোমল, কোমলতম, বলিয়া কেবল বর্ণাভূষার মাত্র করিয়াছেন; উহাদের ব্যবহারের স্থল দেখান নাই। আরো ঐ সকল গুণে গ ও ম-এর মধ্যে, এবং নি ও সা-এর মধ্যে চারি চারি ক্ষতি নির্দেশ করাহে, ঐ দুই অন্তর বৃহদন্তর হওয়ার, তাহাদের মধ্যে সঙ্গীতের ব্যবহার্য্য সুর অবশ্যই স্থান পায়; এবং সেই সুরকে তীব্র-গ বা কোমল-ম, কিম্বা তীব্র-নি বা কোমল-সা বলাহে, একালের লোকের কাছেই ভ্রম হয়, যে তীব্র-গ হইতে ম-এর অন্তর হয়ত অর্দ্ধান্তর অপেক্ষাও ক্ষুদ্রতর!

সংস্কৃত গৃহাদিতে যে ১২ প্রকার বিকৃত সুরের কথা লিখা আছে, তাহার ৩টি গ ও ম, এবং নি ও স-এর মধ্যগত অন্তরায়ের মধ্যে, এক এক শ্রুতি অন্তরে, স্থাপিত করা হইয়াছে; ইহাতে কায়েই লোকের ভ্রম হয়। কিন্তু আধুনিক সঙ্গীতে গ হইতে হ, এবং নি হইতে সা-এর অন্তর বৃহৎ নহে,—কুদ্রু—অর্থাৎ অর্দ্ধান্তর। অতএব আধুনিক সঙ্গীতে কুদ্রুতর অন্তরের—অর্থাৎ সিকি সুরের—ব্যবহার মনে করা ভ্রান্তি মাত্র। সিকি সুরের ব্যবহার সহজ সাধ্য নহে; কয়টা কাণের একপ ক্ষমতা হয় যে, এই প্রকার সুরের প্রভেদ বিনা তুলনায় উপলব্ধি করিতে পারে? বিশেষ সিকিসুর মিষ্ট ও শ্রুজনকও হয় না; বরং উহার ব্যবহারে গান যথেষ্ট বেমুরা মত শুনায়। হিন্দুস্থানী গানে অতিরিক্ত মিড়ের ব্যবহার বশতই মিড়ের সময় সিকি সুর হইল বলিয়া ভ্রম হয়।

অনেক সংস্কৃত-বিজ্ঞ ইউরোপীয় পণ্ডিতেরও এই সংস্কার, যে ভারতীয় সঙ্গীতে সিকি সুরের ব্যবহার হয়। তাঁহারা বিদেশী লোক; তাঁহাদের এই সংস্কার হওয়া আশ্চর্য্য হে। তাঁহারা ভারতীয় গানের প্রচুর মিড় ও গমক প্রভৃতির মধ্য হইতে সুরসকল স্পষ্ট নিয়া লইতে না পারাতেই এই ভ্রমে পতিত হইয়াছেন। হার্মোনিয়মাদি যন্ত্রে ভারতীয় তানি রীতিমত বাদিত না হওয়াতেই যে হিন্দু সঙ্গীতে সিকি সুরের বর্তমানতা প্রমাণিত, তাহা নহে। এই সকল যন্ত্রের সুর সুমধুর বটে, কিন্তু বিশুদ্ধ নহে; ইহা ইউরোপীয় সংস্কৃতিবৎ রাও স্বীকার করেন। আরও বিশেষ এই, যে উহাতে মিড় হয়; সুতরাং অশুদ্ধ এবং মিড় হীন পক্ষায় কি প্রকারে ভারতীয় গান রীতিমত বাজিবে? অশুদ্ধতায় বহুমিল (হার্মনি) যুক্ত ইউরোপীয় সঙ্গীতের বিশেষ হানি হয় না। ইউরোপের সঙ্গীত-শাস্ত্রকারগণ ইচ্ছা ও যুক্তি করিয়া পিয়ানো, হার্মোনিয়ম প্রভৃতি সুরসকল কিছু কিছু অশুদ্ধ, অর্থাৎ উচ্চ নীচ করত, যথাসাধ্য সমান অন্তর কোআল্ টেম্পেরামেণ্ট্) বিশিষ্ট করিয়া লইয়াছেন; নতুবা বহুমিল, খরজ-পরিবর্তন, মুহুমুর্জ বড়্জ-সংক্রমণ (ট্রান্সিশান্) প্রভৃতির জটিল কার্য্য সহজ-সাধ্য হয় না।

প্রাচীন হিন্দু গীতে যে সিকি সুরের ব্যবহার ছিল, তাহারও প্রমাণ নাই। বরং থাকারই অনেক আনুষঙ্গিক প্রমাণ দৃষ্ট হয়। সংগীত রত্নাকরের চীকাকার হভূপাল “সঙ্গীতসময়সার” নামক গ্রন্থ হইতে এই শ্লোক উদ্ধৃত করিয়াছেন, যথা—

“তে তু দ্বাবিংশতির্নাদা ন কণ্ঠেন পরিস্ফুটাতঃ।

শক্যা দর্শয়িতুং তস্মাদ্বীণায়াং তন্নিদর্শনম্ ॥”*

অর্থাৎ শ্রুতি সকল বীণা যন্ত্র ভিন্ন কণ্ঠে উচ্চারণ করা দুঃসাধ্য। আরও এই সকল নি সঙ্গীত গ্রন্থে যে ১২ প্রকার বিকৃত সুরের বর্ণনা আছে, তাহার একটীও গুণের

পণ্ডিত কালীবর বেন্দ্যবাক্সীশ ও বাবু সারদা প্রসাদ ঘোষ কর্তৃক প্রকাশিত সংস্কৃত “সঙ্গীত রত্ন”, ৪২ পৃষ্ঠা।

কোন দ্বিষ্টিক অস্ত্রে অর্থাৎ অর্জুনের মর্ধ্য সন্ধিবেশিত হয় নাই। ইহাতে স্পষ্টই প্রতিপন্ন হইতেছে, যে প্রাচীন সঙ্গীতেও সিন্ধি সুরের ব্যবহার ছিল না। খরজ পরিবর্তন কার্যে সুরসকল এক ক্ষতি উচ্চ নীচ করার প্রয়োজন হয়; এতদ্বিম্ব এক ক্ষতি উচ্চ নীচ সুরের অন্য ব্যবহার নাই:—যেমন ধ-কে খরজ করিলে তাহার বৃহৎ তৃতীয়, অর্থাৎ স্বাভাবিক গান্ধার, পাইতে সা-কে যতটুকু কড়ি করিতে হয়, নি-কে খরজ করিলে, তাহার রিখব পাইতে সা-কে অধিকতর কড়ি করিতে হয়। ফলত এই দুই প্রকার কড়ি কখনই একত্রে পর পর ব্যবহার হয় না। এত সূক্ষ্ম বিচার সুরের উপপাঠ ও গণিতেরই অঙ্গ, কর্তব্যের নহে। যাহা হউক, হিন্দু সঙ্গীতে খরজ পরিবর্তন প্রথা এখনও প্রচলিত হয় নাই, সুররাং এই রূপ তীব্রতম সুরেরও এখন প্রয়োজন নাই।

বাঙ্গলা ‘সঙ্গীতসার’ ও ‘কণ্ঠকৌমুদী’ নামক গ্রন্থদ্বয়ে কোমল ও অতিকোমল ভিন্ন অধিক প্রকার বিকৃত সুর ব্যবহৃত হয় নাই। কিন্তু অতিকোমলেরও প্রয়োজন ছিল না। যে সকল রাগে আরোহণে সর্গদা কোন সুরের পর তৎপরত্বী কোমল সুরের ব্যবহার হয়,—যেমন সা-এর পর কোমল রি, প-এর পর কোমল ধ, ইত্যাদি,—তথায় ঐ রি ও ধ অধিক কোমল বলিয়া বোধ হয়; এবং যে খানে ঐ রূপ আরোহণ নাই, কেবল ঐ কোমলের পর তন্মিলে স্বাভাবিক সুরে অবরোহণ, তথায় তত কোমল বলিয়া বোধ হয় না। অতএব ঐ প্রভদ মানসিক, বাস্তবিক নহে।

ঔপপত্তিক বিচারে কড়ি কোমলের নানা প্রকার ভেদ গণ্য হয় বটে; কিন্তু কোন উদ্দেশ্য ব্যতিরেকে যথেষ্টক্রমে অতিকড়ি ও অতিকোমলের ব্যবহার গুণ্য যোগ্য নহে। ইহাতে কেহ এরূপ বলিতে পারেন, যে রচয়িতার ইচ্ছা উদ্দেশ্য; রাগ রাগিণীর মধ্যে অন্য উদ্দেশ্য আবার কি? এ কথা এখন আর ন্যায্যানুগত হইবে না। হিন্দু সঙ্গীত আজিকার নহে; ইহা পূর্ণ যৌবন প্রাপ্ত হইয়াছে; এবং দর্শন ও বিজ্ঞানের অনেক উপকরণ ইহাতে বর্ত্তিগাছে; কেবল তাহা বিধিবদ্ধ হওয়ারই অভাব। অতএব বিজ্ঞানের অনুমতি ব্যতিরেকে কোন কার্যই সঙ্গীতে আর গুণ্য যোগ্য হইবে না। প্রাচীন প্রথা বলিয়া এক কথা উঠিতে পারে; কিন্তু তাহা তর্ক ও হিবাদেরই স্থল; তৎ সম্বন্ধে অনেক প্রকার মত ভেদ হইতে পারে, অর্থাৎ পাঁচ জনে পাঁচ রকম বলিতে পারে। অতএব অলিক প্রাচীন প্রথার ভাণে, সত্য গোপন রাখিয়া, শিক্ষা ও কর্তব্যের কাহিনী অকারণ বৃদ্ধি করা উচিত নহে।

স্বরগ্রামের মধ্যে কএকটি স্বাভাবিক সুর নব্য শিক্ষার্থীর পক্ষে বিশুদ্ধ উচ্চারণ করা প্রায়ই কঠিন হয়, ইহা দেখা যায়; যেমন রি, নি, ও ধ। আরোহণে নি, এবং অবরোহণে রি ও ধ বিশুদ্ধ উচ্চারণ করা কঠিন হয়, অর্থাৎ ঐ ঐ সময়ে উহার ঞ্জায়ই কোমল হইয়া পড়ে। ইহার কারণ এই যে, খরজের সহিত উহারদের মিলে

সম্পর্ক অতি দূর। অতএব ঐ কার্ণা দূর হওয়ার এক সঙ্গপায় নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে।

নি প-এর সম্পর্কে উচ্চারিত হইলে বিশুদ্ধ হয়, কেননা নি প-এর স্বত্বতীয়, অর্থাৎ পূর্ণ গান্ধার; অতএব প-কে সা মনে করিয়া, তাহা হইতে গ-এর ন্যায় হইলে বিশুদ্ধ নি হইবে।

রি সদত একই নিয়মে উচ্চারিত হইলে বিশুদ্ধ থাকে না; উহা বিশুদ্ধ উচ্চারণের জন্য ম, প, ও ধ-এর সহিত মিল রাখিতে হয়; তাহাতে রি কখন গ্রামের পূর্ব প্রকাশিত ৫০ অংশের এক অংশ নিম্ন, কখন এক অংশ উচ্চ করিতে হয়। ম ও প-এর সম্পর্কে রি উচ্চারিত হইলে, তাহাকে এক অংশ নামাইতে হইবে, তখন তা হইতে ৮ অংশ উচ্চ হয়, তাহা হইলে রি ম-এর পূর্ণ ধৈবত, কিম্বা ধ-এর পূর্ণ ধাম হইবে। কিন্তু প-এর মিলে উচ্চারিত হইলে, রি তাহার স্বাভাবিক তীব্র ভাবেই থাকিবে; কেননা সে অবস্থায় রি, প-এর পূর্ণ পঞ্চম। ধ ও ম যে সকল রাগের জান (বাদী), অর্থাৎ অধিক ব্যবহার হয়, সেই সকল রাগে অবরোহণে ধ কিম্বা ম-এর পর রি উচ্চারণ সময়ে, ইহাকে এক অংশ নিম্ন করিতে হইবে।

ধ-সুরও দুই ওজোনে ব্যবহৃত হইবে: ম-এর মিলে উচ্চারিত হইলে উহার যাহা স্বাভাবিক ওজোন, প হইতে ৮ অংশ উচ্চ, তাহাই থাকিবে; ম যে সকল রাগের জান, এবং যাহাতে কড়ি-ম নাই, তাহাতে ম-এর পর সর্বদা ধ উচ্চারিত হইলে, তা স্বাভাবিক নিম্ন ভাবেই থাকিবে; কারণ ঐ ধ ম-এর পূর্ণ গান্ধার। স্বাভাবিক প-এর সম্পর্কে ধ উচ্চারণ করিতে হইলে, ধ-কে এক অংশ চড়াইয়া লইতে হয়, ফলে ইহা রি-এর পূর্ণ পঞ্চম হয় না। যে সকল রাগে কড়ি-ম ও প সর্বদা উচ্চারিত হয়, তাহাতেও ধ ঐ তীব্র ভাবে ব্যবহৃত হইবে; কারণ কড়ি-ম ও প সর্বদা একত্রে উচ্চারিত হইলে, তাহা স্বভাবত নি ও সা-এর ত্রায় অনুভূত হয়, কেননা কড়ি ম হইতে রি-এর অন্তর নি হইতে সা-এর অন্তরের ত্রায় অর্দ্ধান্তর। অতএব প-কে খরজ মনে করিয়া ধ-কে ঐ খরজের রিখবের ত্রায় উচ্চ না করিলে স্বাভাবিক হয় না; তখন হইতে ধ ৯ অংশ উচ্চ হয়। ধ-এর এই তীব্র ভাবের সহিত খরজের সুরমিল না থাকতেই, উহা স্বাভাবিক গ্রামে সন্নিবেশিত হয় নাই।

স্বাভাবিক গ্রামের রি ও ধ সম্বন্ধে উল্লিখিত রূপ ব্যবস্থা বিজ্ঞান ও যুক্তি উভয় দ্বারা হয় বটে, কিন্তু উহাতে এরূপ আপত্তি উঠিতে পারে যে, গ্রামের ৫০টি স্বরশ্রেণীর এক এক অংশ উচ্চ ও নীচ যে কড়া-ধ ও নিম্ন-রি, তাহা অনুধাবন পূর্বক মনে করা সহজ সাধ্য নহে। কিন্তু বাস্তবিক তাহা কঠিন নহে। কারণ, বিশুদ্ধ সুরগ্রাম উচ্চারণের সাহায্যার্থ প্রথমে সর্বদা এরূপ যন্ত্রে সহযোগে সুরসাধনা উচিত, যাহাতে গ্রামের সাত সুরই পাওয়া যায়। সেই যন্ত্রে ধ বাজাইয়া তাহার

সহিত মিল করিয়া রি উচ্চারণ করিলে, সেই রি সহজেই এক অংশ নিম্ন হইয়া পড়ে; এবং স্বাভাবিক রি বাজাইয়া তাহার মিলে ধ উচ্চারণ করিলে, সেই ধ সহজেই এক অংশ কড়া হইয়া পড়ে। প বাজাইয়া তাহার মিলে রি উচ্চারণ করিলে, সেই রি স্বভাবতই একাংশ কড়া হয়; এবং ম বজাইয়া ধ উচ্চারণ করিলে, সেই ধ স্বভাবতই একাংশ নিম্ন হয়, ইত্যাদি। যন্ত্রে বাদিত অন্যান্য সুরের সহিত মিলযোগে ভিন্ন স্বর গ্রামের কোন সুরই কাঁচা গায়কের পক্ষে বিশুদ্ধ উচ্চারণ করা সহজ সাধ্য নহে।

৫ম. পরিচ্ছেদ :— স্বরলিপিতে সুরের স্থায়ী- কালজ্ঞাপক সংকেত।

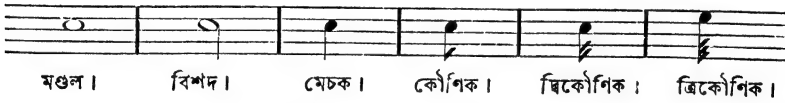
কঠে যে কোন সুর উচ্চারণ করা যায়, তাহাতে কিছু না কিছু সময় ব্যয় হইয়া থাকে। সেই সময় বা কালকে মাপিবার জন্ত যে একটি সম্প্রকাল আদর্শ সুরপ নির্দিষ্ট করিয়া লইতে হয়, তাহার নাম “মাত্রা”। গানের প্রত্যেক সুর ঐ আদর্শ কালের পরিমাণানুসারে কখন এক-মাত্র, কখন দ্বি-মাত্র, কখন ত্রি-মাত্র, এই রূপে ভিন্ন ভিন্ন প্রকারে স্থায়ী হইয়া থাকে; সাধারণতঃ ত্রি-মাত্র কালকে লঘু, এবং দীর্ঘ কালকে গুরু কাল বলে। নার্গম স্বরলিপিতে সুরের ঐ প্রকার বিভিন্ন স্থায়িত্বের লিখন সংকেত নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে। যথা—


এক-মাত্র কাল স্থায়ী সুরের সংকেত এই রূপ (স:), অর্থাৎ সুরের গাত্রে দুই বিন্দু (কোলন)। স:—: ইহার অর্থ দুই মাত্রা; স:—:—: ইহার অর্থ তিন মাত্রা, & দি: ঐ ক্ষুদ্র কসিদ্ধারা পূর্ব সুরের দীর্ঘতা বুঝায়। (স.স:) ইহা দ্বারা দুইটি অর্ধ মাত্রা বুঝায়, অর্থাৎ একটি বিন্দুদ্বারা এক-মাত্র কালটী দুই সমান ভাগে বিভক্ত হইল। স.স. ইহা দ্বারা দুইটি সিকি মাত্রা বুঝায়, অর্থাৎ একটি কমা চিহ্ন দ্বারা অর্ধ মাত্র কালটী দুই সমান ভাগে বিভক্ত হইল, তাহা হইলেই সিকি মাত্রা হইল। (স.স.স:) ইহা দ্বারা চারিটি সিকি মাত্রা বুঝায়; প্রত্যেক দুই সিকিতে একটি অর্ধ মাত্রা পূর্ণ হয় বলিয়া, দুইটি সিকি মাত্রার পর কমা চিহ্ন না দিয়া, অর্ধ মাত্রা জ্ঞাপক এক বিন্দু দেওয়া যায়; ঐ প্রকার দুই বোড়া সিকি মাত্রায় এক মাত্র কাল পূর্ণ হওয়াতে, তথায় এক মাত্রা জ্ঞাপক কোলন চিহ্ন দিতে হয়।

যে স্থলে স্বরের গাত্রে কোন চিহ্ন না থাকিবে, তথায় অর্দ্ধ-সিকি, অর্থাৎ দু-আনী মাত্রা, কিম্বা মাত্রার অষ্টমাংশ বুঝাইবে; যথা (সস,) ইহা দ্বারা দুইটি একাঞ্চম অর্থাৎ দুইটি দু-আনী মাত্রায় এক চতুর্থ-মাত্রা কাল বুঝাইল । সস.স.স : ইহাতে দুই অষ্টমাংশ, একটি সিকি, ও একটি অর্দ্ধ মাত্রা বুঝাইল । ষষ্ঠ-সঙ্গীতে মাত্রার অষ্টমাংশ অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর ভগ্নাংশ ব্যবহার হয় না, তজ্জন্ত অষ্টমাংশের স্থানে কোন চিহ্ন প্রয়োগ হইবে না; কেননা বহুবিধ সংকেত প্রয়োগে লেখনপ্রণালী কেবল জটিল ও জবড়জং হয়; তাহা হওয়া উচিত নয় । যে স্থলে কান নিমেষস্থায়ী স্বরের কাল পরিমাণ নিশ্চয় করা যায় না, তথায়ও ঐ রূপ মাত্রা চিহ্ন হীন স্বরাক্ষর ব্যবহার হইবে ।

ঐও মাত্রার আরো উদাহরণ যথা,- স.-.স : ইহাতে একটি বার-আনী, অর্থাৎ তিন চতুর্থ, ও একটি সিকি মাত্রা ; স.স.- : ইহাতে একটি সিকি ও একটি তিন তুর্থ মাত্রা ; স.স.-.স : ইহাতে একটি সিকি, একটি অর্দ্ধ, ও একটি সিকি মাত্রা ; স.-.সস : ইহাতে একটি তিন চতুর্থ ও দুইটি একাঞ্চম মাত্রা । স.স.-স : ইহাতে একটি তিনাঞ্চম অর্থাৎ ছয় আনী, একটি একাঞ্চম, ও একটি অর্দ্ধ মাত্রা । ষষ্ঠ কমা (,) চিহ্নদ্বারা মাত্রার তৃতীয়াংশ বুঝাইবে ; যথা স.স.স, : ইহা দ্বারা তিনটি এক তৃতীয় মাত্রা বুঝাইল ; স.-.স : ইহাতে একটি দুই তৃতীয় ও একটি এক তৃতীয় মাত্রা ; স.স.- : ইহাতে একটি এক তৃতীয় ও একটি দুই তৃতীয় মাত্রা বুঝাইল । সাংকেতিক স্বরলিপিতে স্বরের ঐ প্রকার ভিন্ন ভিন্ন স্থায়িত্বের লিখন সংকেত করিয়া, তাহা নিম্নে প্রকটিত হইতেছে ।

সাংকেতিক স্বরলিপিতে মঞ্চস্থ স্বরহৃৎক বিন্দু গুলির আকৃতিভেদে স্বরের পরিভেদ, অর্থাৎ হ্রস্ব-দীর্ঘতার ভেদ হয় । স্বর সমূহের বিভিন্ন স্থায়ী কালের মধ্যে, ছয়টি স্থায়িত্বকে প্রধান করিয়া, সেই ছয় প্রকার স্থায়িত্বের ছয়টি বর্ণ ব্যবহৃত ইয়া থাকে ; তাহাদের নাম ও আকৃতি যথা :—



ঐ বর্ণ গুলির পুচ্ছে উপর নীচে, দুই দিকেই দেওয়া যায় ; যথা , &দি । বৎ কোণ-বিশিষ্ট উক্ত শেষ তিনটি বর্ণ একত্রে ব্যবহৃত হইলে, কোণের সংখ্যানুসারে স রেখাদ্বারা তাহাদিগকে পুচ্ছে পুচ্ছে যোগ করিয়া যমকিত করা হয়, যথা :—



উক্ত কোণ-বিশিষ্ট বর্ণগুলি কোথায় ঐ প্রকার মোটা সরল রেখা দ্বারা যমকিত হইবে, এবং কোণীয় বা পৃথক পৃথক থাকিবে, তাহার নিয়ম পর পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য।

উক্ত মণ্ডল, বিশদ, প্রভৃতি ছয়টি বর্ণের আনুপাতিক পরিমাণ এই রূপ, যথা :—

এক মণ্ডলে	
দুই বিশদ,	
কিয়া	
চারি যেচক,	
কিয়া	
আট কোণিক,	
কিয়া	
ষোল দ্বিকোণিক,	
কিয়া	
বত্রিশ ত্রিকোণিক।	

উল্লিখিত কোন দুইটি বর্ণ যদি সমস্বর হয়, অর্থাৎ মস্তের উপর একই রেখা, কিয়া একই স্বরে স্থাপিত হয়, এবং তাহাদের মধ্যে যদি ছেদ থাকে, তাহা হইলে তাহাদের মন্তকে যে বক্র রেখা প্রয়োগ করা যায়, তাহার নাম “যোজক”, যথা :—

এই প্রকার যোজিত উভয় সুরের কাল পর্যন্ত কেবল একটি ধনি দীর্ঘ উচ্চারিত হইবে। ২৭৫৫

কোন বর্ণের পরে একটা ক্ষুদ্র বিন্দু স্থাপন করিলে, সেই বিন্দুতে ঐ বর্ণের অর্দ্ধকাল বর্তিয়া বিন্দুযুক্ত বর্ণটি দেড়গুণ দীর্ঘ হয়, এবং দুইটি বিন্দু প্রয়োগ করিলে, দ্বিতীয় বিন্দুতে প্রথমটির অর্দ্ধকাল যোগ হইয়া, দ্বিবিন্দু যুক্ত বর্ণ পোনে দুই গুণ দীর্ঘ হয়। যথা :—

যে সকল অক্ষর দ্বারা গীতাদির মধ্যে ক্ষণিক নিস্তদ্ধতা ব্যক্ত হয়, তাহাদিগকে “বিরাম” কহা যায়। বিরামও প্রধানতঃ ছয় প্রকার, যথা,—

মণ্ডল-বিরাম, বিশদ-বিরাম, যেচক-বিরাম, কোণিক-বিরাম, দ্বিকোণিক-বিরাম, ত্রিকোণিক-বিরাম।

বিরামের গাত্রে এক বা দ্বিবিন্দু প্রয়োগ করিলে, তাহাও দেড় গুণ, বা পৌনে দ্বি-গুণ দীর্ঘ হয় ।

উল্লিখিত বর্ণ সমূহ দ্বারা সুরের স্থায়ী কালের কেবল অর্ধ-দ্বিগুণ ভাগের সংকেত প্রদর্শিত হইল । কালের তিন ভাগ লিখিবার জন্ত, অর্থাৎ যেমন বিশদ, মেচক প্রভৃতিকে সমান তিন বা ছয় প্রভৃতি ভাগ করার জন্ত যে তূতন ভিন্ন বর্ণ ব্যবহার হয়, তাহা নহে; কারণ অধিক চিহ্নে ও নামে স্মরলিপি অতিশয় জটিল ও দুর্লভ হইয়া পড়ে । অতএব কালের তিন তিন ভাগ প্রদর্শনার্থ যে সংকেত অবলম্বিত হইয়া থাকে, তাহা অতীব সরল ।—বিশদের কালকে দুই ভাগ করিলে যেমন দুইটি মেচক লিখা যায়, তাহাকে তিন ভাগ করিলে তেমনি তিনটি মেচক লিখা যায়; মেচকের কালকে তিন ভাগ করিলে তিনটি কোণিক লিখা যায়; কিন্তু সেই তিন বর্ণের মস্তকে বক্র রেখা-বেষ্টিত একটি (৩) তিন লিখিয়া তিন ভাগের সংকেত করা হয় । যথা:—



ই সংকেতের সাধারণ ব্যাখ্যা এই, যে ঐ ৩ চিহ্নিত সম মাত্রিক বর্ণ ত্রয়ের দুইটির গলে ঐ তিনটি বর্ণ সমান উচ্চারিত হইবে ।

ইহাতে মেচকের একটি দুই তৃতীয়, ও এক তৃতীয় অংশ ।

ইহাতে কোণিকের একটি দুই তৃতীয় ও এক তৃতীয় অংশ ।



এই প্রকার ৩ চিহ্নিত সম মাত্রিক বর্ণ ছয়টির চারিটির কাল মধ্যে ঐ ছয়টি বর্ণ সমস্থায়ী হইবে । ছয়টি দ্বিকোণিক থাকিলে, একটি মেচকের কালে তাহা উচ্চারিত হইবে;

দুই কোণিক থাকিলে, একটি বিশদের কালে তাহা উচ্চারিত হইবে, ইত্যাদি ।

মাত্রার সমান পরিমাণানুসারে সুরের বিভিন্ন স্থায়িত্ব পরিমাণের অভ্যাস করণার্থ ললিখিত উপদেশের প্রতি প্রথম শিক্ষার্থীর মনোযোগ করিতে হইবে । প্রথমত ভূমিতে অঙ্গুলীদ্বারা সহজে সমান সমান আঘাত দিয়া, তাহারই প্রত্যেক আঘাতকে এক মাত্রা রূপে গ্রহণ করিবে; সেই আঘাতের এক একটির কালে সুর উচ্চারিত হইবে, তাহা এক মাত্রা; তাহার দুইটির কালে যে সুর উচ্চারিত

হয়, তাহা দুই মাত্রা; তিনটির কালে উচ্চারিত স্রু তিন মাত্রা, এই রূপ বুঝিতে হইবে দুই, তিন, কিম্বা ততোধিক আঘাতের কাল পর্য্যন্ত একটি স্রু উচ্চারিত হওয়া নিয়ম এই:—মনে কর, যদি সা শব্দের কালকে দুই কিম্বা তিন আঘাত পর্য্যন্ত স্থায়ী করিতে হয়, তাহা হইলে প্রথম আঘাতে সা বলিয়া, দ্বিতীয় আঘাতের উপর আ উচ্চারণ করিবে, যথা সা-আ, তাহা হইলে দ্বিমাত্রিক সা হইবে; আবার প্রথম আঘাতে সা উচ্চারিয়া, দ্বিতীয় আঘাতে আ, তৃতীয় আঘাতেও আ, যথা সা-আ-আ বলিলে, ত্রি-মাত্রিক সা হইবে। অতএব একাধিক আঘাতের কাল পর্য্যন্ত কোন অক্ষর স্থায়ী করিতে হইলে, প্রথম আঘাতে সেই অক্ষর উচ্চারণ করিয়া, উহাতে আ-কার, ই-কার, উ-কার বা ও-কার, যে কোন স্রু যুক্ত থাকে, পরবর্তী আঘাতের সময় সেই সেই স্রুই কেবল উচ্চারিত হয়; যেমন তিন মাত্রিক রি, কিম্বা টু, কিম্বা গো বলিতে হইলে, রি-ই-ই, টু-উ-উ, গো-ও-ও, এই রূপ উচ্চারণ করিতে হয়।

অর্দ্ধ কিম্বা সিকি-মাত্রিক স্রু একটি কখন একাকী ব্যবহৃত, ও উচ্চারিত হয় না; কেননা মাত্রা নিদর্শক আঘাত এক একবার ব্যতীত কখনই অর্দ্ধবার কিম্বা সিকিবার দেওয়া হইতে পারে না। একাঘাতের কাল মধ্যে দুইটি ধনি সমান সমান কালে উচ্চারিত হইলে, তৎ প্রত্যেককে অর্দ্ধ মাত্রিক বলা যায়; এবং সমকাল স্থায়ী চারিটি ধনি হইলে তৎ প্রত্যেকের নাম সিকি মাত্রিক হয়। স্রুতরাং মাত্রা ভগ্ন রূপে ব্যবহৃত হওয়া আবশ্যক হইলে, দুইটি অর্দ্ধ মাত্রিক, কিম্বা চারিটি সিকি মাত্রিক, অথবা একটি অর্দ্ধ মাত্রিক ও দুইটি সিকি মাত্রিক, এই প্রকার বর্ণই একত্রে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। ছন্দের মধ্যে যে স্থলে কোন একটি ভগ্ন মাত্রিকের ব্যবহার হয়, তথায় এক মাত্রার অবশিষ্ট কাল পূরণার্থ তৎকাল ব্যাপক আর একটি, বা তৎপরিমিত একাধিক ভগ্ন মাত্রিক, অবশ্যই থাকে। যে স্থানে বর্ণের অকুলান হইতেছে, অথচ মাত্রা বা ছন্দ পূর্ণ হয় নাই, তথায় নিম্নরূপ দ্বারা অবশিষ্ট কাল টুক পারিপূর্ণ করিতে হইবে; যথা স.: ইহাতে অর্দ্ধ মাত্রা সা, ও অর্দ্ধ মাত্রা নীরব বুঝিতে হইবে। সার্বগম স্রলিপিতে কমা, বিন্দু, ও কোলন সমূহের মধ্যবর্তী স্থান শূন্য থাকিলে, তথায় তৎ কালানুসারে নীরবই থাকিতে হইবে।





স্রুের স্থায়িত্বজ্ঞাপক পূর্ব্বলিখিত প্রধান ছয়টি বর্ণের কোন একটিকে মাত্রা রূপে গ্রহণ করিয়া বিভিন্ন বর্ণের স্থায়িত্ব পরিমাণ করিতে হয়। সচরাচর কোন গানে মেচক ও কোন গানে কোণিক মাত্রা রূপে গৃহীত হইয়া থাকে। যে স্থানে মেচক মাত্রা হয়, তথায় মণ্ডল হয় চতুর্মাত্রিক, বিশদ হয় দ্বি-মাত্রিক, কোণিক হয় অর্দ্ধ মাত্রিক, দ্বি-কোণিক হয় সিকি-মাত্রিক, ইত্যাদি। যেখানে কোণিক মাত্রা হয় তথায় বিশদ হয় চতুর্মাত্রিক, মেচক হয় দ্বি-মাত্রিক, দ্বি-কোণিক হয় অর্দ্ধ-মাত্রিক ইত্যাদি। কোণায় মেচক মাত্রা হয়, ও কোণায় বা কোণিক মাত্রা হয়, ইহা



জ্ঞাপনার্থ গানের প্রথমেই কৃষ্ণকায় পাশ্বে (৩ ৩) এই প্রকার ভয়াংশের স্থায় স্বর লিখিত থাকিবে; তাহার রত্নান্ত তালের পরিচ্ছেদে অষ্টব্য।


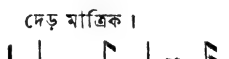
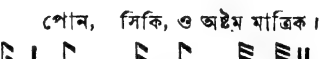
সার্বগম লিপির সহিত সাংকেতিক লিপির মাত্রার মিল দেখাইয়া, বিভিন্ন বর্ণের স্থায়িত্ব পরিমাণ করার অভিপ্ৰাণ, নিম্নে কতকগুলি কাল-সাধন প্রদত্ত হইতেছে। ইহাতে কোথাও চারি, কোথাও তিন, কোথাও দুই মাত্রা অন্তরে ছেদদ্বারা পদ বিভাগ করা হইয়াছে। (১৫শ পরিচ্ছেদে পদ বিভাগের রত্নান্ত অষ্টব্য।)

চতুর্মাত্রিক ও দ্বি-মাত্রিক ছন্দ।

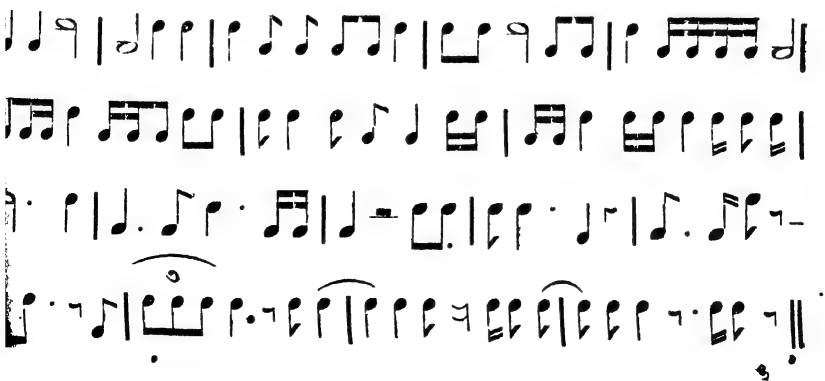
মেচক মাত্রা :—

এক মাত্রিক।	দ্বি-মাত্রিক।	ত্রি-মাত্রিক।	চতুর্মাত্রিক।
			
সা : সা : সা : সা	সা : — : সা : —	সা : — : — : সা	সা : — : — : —

অর্ধ মাত্রিক।	সিকি মাত্রিক
	
সা . সা : সা . সা : সা . সা : — . সা	সা , সা . সা , সা : সা , সা . - , সা

তৃতীয় মাত্রিক।	দেড় মাত্রিক।	পোন, সিকি, ও অষ্টম মাত্রিক।
		
সা . সা . সা : সা . - . সা	সা : - . সা : সা : . সা , সা	সা . - , সা : সা . - , সা সা

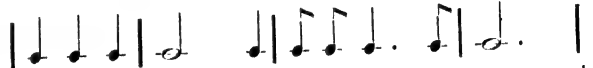
নিম্ন লিখিত-সাধনের প্রত্যেক সুরে—‘লা’—এই শব্দ উচ্চারণ করিয়া ভিন্ন ভিন্ন তালের স্থায়িত্ব পরিমাণ কর।




। না : না । না : - । না : না । - : না । না : - । - : - । না : না . না ।
 । না . না : - . না । না . না : না . না । না : না . । না , না . না , না : না ।
 । না : - . না । না . - , না : না . - , না । : . না । না , না . না : না , না . - , না ।
 । না : - . না , না । না না , না . না না , না : না . - , না না । না , - না . না : না ।
 । না , না , না : না . - , না । না : - . ॥

ত্রিমাত্রিক ছন্দ ।




নিম্নলিখিত সাধন গুলিতে তিন তিন মাত্রা অন্তরে পদ বিভাগ করা হইয়াছে ।

মেচক মাত্রা — 
 । সা : সা : সা । সা : - : সা । সা . সা : সা : - . সা । সা : - : - ॥


 । সা : সা . সা : সা । সা : . সা : সা । সা . সা : সা . সা : সা . সা । সা : - : ॥

কৌপিক মাত্রা 
 । সা : সা : সা । সা : - : সা । সা . সা : সা : - . সা । সা : - : - ॥

নিম্ন লিখিত সাধন 'লা' শব্দ যোগে উচ্চারিত হইয়া কালের পরিমাণ হইবে ।

। না : না : না । না : - : না । না : না : - । না : - : - । - : : না ।
 । না . না : না : না . না । না . - , না : না . না : - । না : না : - . না ।
 । না . না , না : না , না , না : না , না , না । না : : . না ।
 । না : না : না , না , না , না । না . না , না : না : ॥

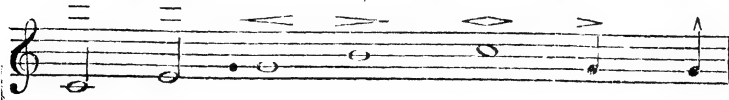
৬ষ্ঠ. পরিচ্ছেদ।— গানের অলঙ্কার।

সঙ্গীতের সমস্ত অলঙ্কার কণ্ঠ ভঙ্গী হইতে উৎপন্ন হইয়াছে; সেই ভঙ্গী সুরের প্রবলতা ও মৃদুতার উপরই অধিক নির্ভর করে। ভঙ্গীহীন গান এক ঘেয়ে, এবং অতিশয় নীরস ও নিস্তেজ। যে বিচিত্রতা সঙ্গীতের জীবন, তাহা ঐ ভঙ্গী ব্যতীত সম্ভাবিত নহে। সেই ভঙ্গী গানের পদ্যের রস-ভাবে উপর নির্ভর করে। পাকা গায়ক মাঝেই ভঙ্গী করিয়া গাইয়া থাকেন বটে। কিন্তু ওস্তাদের প্রায়ই নিরক্ষর জন্য উপযুক্ত স্থানে সুর প্রবল ও মৃদু করার রহস্য অবগত না থাকিতে, তাহার নিয়ম বিধিবদ্ধ হয় নাই; যাহার যে রূপ ইচ্ছা ও কৃতি, তিনি সেই রূপ করিয়াই গাইয়া থাকেন। ১১শ পরিচ্ছেদে এই বিষয় বিস্তারিত রূপে বিতর্কিত হইয়াছে।

আলোক ও ছায়া যেমন চিত্রের জীবন, উন্নত প্রকৃতির (আর্টিস্টিক) গানেও ছাপ সুরের ‘আলোক’ ও ‘ছায়া’ বিশেষ প্রয়োজন; তাহা সুরের বলের তারমোর উপরই নির্ভর করে। সুরের বলভেদেরও সংখ্যা হইতে পারে না; তন্মধ্যে গরি প্রকার প্রধান; যথা—সমবল, এই = সংকেত; বর্দ্ধিত বল, এই < সংকেত; স্ব বল, এই > সংকেত; এবং স্ফীতি, এই <> সংকেত। <> ইহার তাৎপর্য মৃদু হইতে ক্রমশ বল বৃদ্ধি; <> ইহার তাৎপর্য প্রবল হইতে ক্রমশ হ্রাস। স্ফীতনের অর্থ এই,— সুরকে প্রথমে মৃদু আরম্ভ করিয়া ক্রমে বল বৃদ্ধি করত মধ্যে বোলন্দ অর্থাৎ প্রবল করিতে হয়, তৎপরে আবার ক্রমে বল হ্রাস করত আলস্যম করিয়া, অতি মৃদু ভাবে শেষ করিতে হয়। সুরের স্ফীতন অর্থাৎ ফ্লাই তি মনোহর কার্য। কণ্ঠ সাধনার দোষে অনেক বিখ্যাত গায়কেও ঐ সুর যণ্টি আদায় করিতে পারেন না, এবং তাহার মর্মও অবগত নহেন। ক্ষুদ্র > কিম্বা এই ^ চিহ্ন দ্বারা প্রদান, অর্থাৎ প্রবল স্বনন (accent) বুঝায়।

সুরের উল্লিখিত বল স্ফীত সংকেত সকল সার্গম ও সাংকেতিক উভয় লিপিতেই ব্যবহৃত হইবে। উহার সুরের শিরোদেশেই সচরাচর আদিত্য রাখা থাকে; যথা,—

। স : র : গ : — : ম : — : প : — : স' : স' ॥



স্বরের বল ভাষার অক্ষর দ্বারাও সংকেতিত করা যায়, অর্থাৎ বিভিন্ন বল বোধক শব্দের আত্মকর যোগে বল ভেদ লিখা যায়। যথা:— মুদ্রর য়, প্রবলের ব, হ্রস্বের হ, ইত্যাদি। স্ররের মন্তকে এই (ব) কিম্বা (f) প্রয়োগ দ্বারা স্ররের প্রবলতা; (য) কিম্বা (p) দ্বারা মুদ্রতা*; (র) দ্বারা রুদ্ধি; এবং (হ) দ্বারা হ্রস্ব হ্রাস বুঝাইবে। দুইটি (বব) কিম্বা (ff) দ্বারা অতীব প্রবল; দুইটি (যয) কিম্বা (pp) দ্বারা অতীব মুদ্র বা ক্ষীণ বুঝাইবে। মধ্য বলের জন্ত এই (ম) কিম্বা (m) সংকেত; (mf) দ্বারা মধ্য প্রবল; (mp) দ্বারা মধ্য মুদ্র বুঝাইবে। এই সকল সংকেতও উভয় স্ররলিপিতে ব্যবহার হইবে। যথা—

ব f য় p র... হ... র ff য় pp ম m mf mp
স : স : গ : গ : প : — : প : — : স' : স' : প : গ : র : র : স : — : স :

ব f য় p র... হ... র ff য় pp ম m mf mp



এতদ্ব্যতীত আর এক জাতি অলঙ্কার সঙ্গীতে ব্যবহৃত হয়, তাহাদিগকে আশ, মিড়, কম্পন, ও গিটিকারী কহে। ইহাদের সংস্কৃত সংজ্ঞা ব্যবহার নাই; সংস্কৃত গ্রন্থে ইহারা সকলেই “গমক”-এর প্রকার-ভেদ বলিয়া বর্ণিত আছে। (১২শ পরিচ্ছেদ দেখ।) উহাদের অর্থ ও সাধন নিম্নে ব্যাখ্যাত হইতেছে।

আশ:— গানের কথার একটা অক্ষরে দুই বা ততোধিক স্র উচ্চারণ করাকে “আশ” কহা যায়। সার্বম স্ররলিপিতে স্র সমূহের নিম্নে একটা সরল রেখা আশের সংকেত। সাংকেতিক স্ররলিপিতে স্ররসমূহের নিচে বা উপরে একটা বক্র রেখা প্রয়োগ দ্বারা উহা সংকেতিত হইয়া থাকে। যথা—

| স . র : গ . গ |
রা ম।



রা - - - ম, কা - - লী

• বাঙ্গলা বর্ণাপেক্ষা f (forte), p (piano), m (mezzo), এই সকল ইতালীয় বর্ণ অধিক সুদৃশ্য জন্য, ইহারাই আবশ্যক মত স্ররলিপিতে ব্যবহৃত হইবে।

প্রসিদ্ধ ইতালীয় ভাষায় forte (কোর্ডে) শব্দের অর্থ প্রবল, piano (পিয়ানো) শব্দের অর্থ মুদ্র, mezzo (মেডজো) শব্দের অর্থ মধ্য। স্পষ্টই দেখা যাইতেছে, যে উহাদের মূল লাতিন কোর্টিস্ (fortis), প্লানুস্ (planus), ও মেডিয়ুস্ (medius), এবং বথাক্রমে সংস্কৃত শক্ৰ্তী, পেলব (নরম), ও মধ্য, একই প্রাচীন ধাতু হইতে সমুদ্ভূত হইয়াছে।

আশযুক্ত স্বর সমূহের মধ্যে মধ্যে কখন বিচ্ছেদ হইবে না; উহাদিগকে এক নিখাদে লাম্বিক রূপে উচ্চারণ করিতে হইবে। উক্ত উদাহরণে রা বর্ণ সা-এ উচ্চারিত হইয়া, ঐ রা-এর আ-যোগে রি-গ উচ্চারিত হইবে। এই প্রকার যে অক্ষরে যে স্বর প্রযুক্ত থাকিবে, তৎ সহকারেই আশযুক্ত স্বর সকল উচ্চারিত হইবে।

সাংকেতিক লিপির কোণিক, দ্বিকোণিক প্রভৃতি কোণ-বিশিষ্ট সুর গুলি গানের একটি অঙ্করে, আশ যোগে, উচ্চারিত হইলে, তাহাদিগকে মোটা রেখা দ্বারা যমকিত করিয়া লিখিতে হয়; তখন আর পৃথক আশ চিহ্ন—বক্র রেখা—প্রয়োগ করা করিলেও চলে। যেখানে প্রত্যেক সুর গানের প্রত্যেক অঙ্করে উচ্চারিত হয়, তথায় কোণ-বিশিষ্ট সুর গুলি পৃথক পৃথক লিখিত হইয়া থাকে। যথা:—

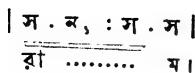


আশের বিপরীত “অলম” উচ্চারণ, অর্থাৎ প্রত্যেক সুরোচ্চারণের পরই শিক বিচ্ছেদ দেওয়া। তাহার সংকেত সুরের মস্তকে এই প্রকার (') তিলক দ্রু চিহ্ন। তিলকযুক্ত সুর অর্দ্ধ কাল মাত্র ধ্বনিত হইয়া, বাকী অর্দ্ধ কাল নিস্তব্ধ থাকে; যথা—



মুস্থানো সংগীতে অল্প উচ্চারণ প্রায় ব্যবহার নাই।

মিড়:—অতি ঘন সংলগ্ন যে আশ, তাহাকে মিড় বলা যায়। তাছুরার তারে দিয়াই কাণে পাক দিলে, গোআঁও করিয়া ধ্বনি যে রূপ ক্রমশ উচ্চ, কিস্বা হয়, তাহাই মিড়ের আওআজ। শৃংগালের রবে মিড় প্রসিদ্ধ। মিড়েও এক র যোগে দুই তিন সুর উচ্চারিত হয়। সাগর্ম স্রলিপিতে সুরের নিম্নে সরল রেখা মিড়ের সংকেত; এবং সাংকেতিক স্রলিপিতে দ্বিভ বক্র রেখা ডর সংকেত। যথা,—



আশ হইতে মিড়ের প্রভেদ বুঝাইবার জন্য অগ্নে মিড়ের মূল তত্ত্বানুসন্ধান করা গাউক :—বীণ ও সেতার যন্ত্রের বাদন হইতে মিড় শব্দের উৎপত্তি হইয়াছে। সারঙ্গী, এস্‌রার, সারবীণ, প্রভৃতি ছড় (ধনু) বিশিষ্ট যন্ত্রে; এবং সরোদ, রবাব, মুরশ্‌দার প্রভৃতি ছড়হীন যন্ত্রে মিড় কথার ব্যবহার নাই। বীণ ও সেতারে পর্দার উপর একা-বারে ভিন্ন ভিন্ন সুর, অঙ্গুলী বিক্ষেপ দ্বারা স্পষ্ট ধ্বনিত হয় না; যেমন—


| স . র : গ |
ডা.....



উক্ত প্রথম সুর সা-এ মিজ্রাবের আঘাত জন্য, উহা সে প্রকার বলে রণিত হয়, রি ও গ-এর ধ্বনিতে সে বলে আর থাকে না, ইহার অতীব নরম ও ক্ষীণ হইয়া যায়। অতএব কণ্ঠে একাক্ষর যোগে ভিন্ন ভিন্ন সুর যে ভাবে উচ্চারিত হয়, সেতারাদি যন্ত্রে কণ্ঠের ঐ কার্যের অনুকরণ করিতে হইলে; পর্দার উপর বাম হস্তের অঙ্গুলী দ্বারা তার টানিয়া বিভিন্ন সুর উৎপন্ন করা ভিন্ন উপায়ান্তর নাই;—এই রূপে তার টানার নামই “মিড়”। ইহাতেও কণ্ঠের উল্লিখিত কার্যের যে অবিকল অনুকরণ হয়, তাহাও নহে। সেই হেতু বীণ ও সেতারে গলার অনুকরণে গান বাদন কখনই হয় না। সারঙ্গী, এস্‌রার বোলা প্রভৃতি ছড়-বিশিষ্ট যন্ত্রে অবিকল গলার অনুকরণে গান বাদিত হইয়া থাকে। সেতারাদি যন্ত্রে উক্ত মিড়ের সহযোগে গানের সুরের কেবল আভাস মাত্র প্রকাশিত হয়। সারঙ্গী, এস্‌রার প্রভৃতি যন্ত্রে অঙ্গুলীর ঘষিট (ঘর্ষণ) দ্বারা ঐ মিড়ের কার্য সম্পাদিত হইয়া থাকে।

ঐ প্রকার মিড় ও ঘষিট হইতে একটা বিষয়ের উৎপত্তি হইয়াছে এই, সে সা হইতে রি ঐ প্রকারে ধ্বনিত হইলে, ঐ দুই সুরের মধ্যগত অন্তরটা ধ্বনিত হয়, অর্থাৎ সা হইতে সুর যেন রি-এ গড়াইয়া পড়ে, কিম্বা সা হইতে সুরকে যেন হিঁচুয়া লইয়া রি-এ স্থাপন করা হয়। আশে তাহা হয় না ছড়ের এক টানে বিভিন্ন অঙ্গুলী যোগে বিভিন্ন সুর ধ্বনিত করাকেই আশ বলা যায়। আশ হইতে মিড়ের ঐ প্রকার প্রভেদ। কিন্তু কণ্ঠে আশ হইতে মিড়ের প্রভেদ করা কঠিন কার্য; দীর্ঘস্বর ভিন্ন পার্থক্য পরিষ্কার রূপে প্রকাশিত হয় না। একাক্ষর যোগে কোন দুই সুর উচ্চারণ কালে প্রথমটা ফুলাই; দ্বিতীয়টা মধ্যম বলে উচ্চারণ করিলেও মিড়ের ন্যায় শুনা যায়। অতএব গানে সুরলিপিতে মিড়ের সংকেত দ্বিধ রেখা না দিয়া আশের ন্যায় একটা রেখা, এবং

ক্ষীতন ও মধ্য-বল চিহ্ন প্রয়োগেও ঐ ফল হইতে পারে। যথা :—

• $\overline{\text{গ : প : ম}}$ $\overline{\text{রা - - - ম}}$ 

আমার বিবেচনায় গানে মিডের জন্ম পৃথক্ সংকেত না দিয়া ঐ প্রকার করিয়া লিখাই উচিত, কেন না সংকেত বৃদ্ধি করিয়া স্বরলিপি কঠিন করা উচিত নহে। কিন্তু সেতারাদি যন্ত্রের সংগীতে কার্যের প্রভেদ জন্ম মিডের পৃথক সংকেত ব্যবহার না করিলে চলিতে পারে না। কণ্ঠে বিলম্বিত আলাপে ও বিলম্বিত লয়ে ধ্রুপদ গানে মিডের পৃথক সংকেত প্রয়োজন হইয়া থাকে। কিন্তু ঐ স্থলে নব্য শিক্ষার্থীদের প্রতি এই উপদেশ যে, তাঁহারা আলাপ ও গানে মিডের সংকেত দেখিয়া হতাশ না হন; প্রথমত সেই সকল স্থান ঘন আশ্রয় যোগে উচ্চারণ করিলেই যথেষ্ট হইবে; তৎপরে যন্ত্রে কিম্বা অভ্যস্ত গায়কের মুখে রাগাদির আলাপ শুনিতে শুনিতে, আশ্রয় হইতে মিডের পার্থক্য যে টুকু হয়, তাহা বুঝিতে পারিবেন।

সাধারণ বাজলা গানে আশ্রয় মিডের তত বিচার নাই, কারণ বঙ্গদেশে সর্সদা বেোলার সঙ্গতে গান গাওয়ার অভ্যাস হওয়াতে, মিড অপেক্ষা আশ্রয়ের ব্যবহার অধিক হইয়াছে; কেননা বেোলার ভিন্ন ভিন্ন অঙ্গুলী দ্বারা বিভিন্ন সুর ধ্রুপিত হওয়াতে মিডের কার্য অত্যন্তমাত্র হয়। হিন্দুস্থানে কখন বেোলার ব্যবহার নাই; তথায় গানের সহিত সর্সদা সারঙ্গী, মারিন্দা প্রভৃতির সঙ্গত হওয়াতে, হিন্দুস্থানী গানে মিডের ব্যবহার অধিক হইয়াছে; কারণ সারঙ্গী, মারিন্দা, সারবীণ প্রভৃতি পর্দা বিহীন যন্ত্রে সুর সকল ঘষিট (মিড) যোগে ধ্রুপিত করাই সহজ; উহাতে পৃথক পৃথক, অলগ্ন ভাবে সুরসকল বাদন করা অতিশয় কঠিন; এই হেতু সকল গানই ঘষিট যোগে বাদিত হইয়া থাকে। যন্ত্রের এই প্রকার প্রকৃতিগত ব্যবহারের বিভিন্নতাই ভিন্ন ভিন্ন দেশীয় গানের শ্রুতি বিভিন্ন হওয়ার মূল কারণ।

কণ্ঠে কিম্বা যন্ত্রে মিড ক্রিয়ার মধ্যে সিকি সুর উৎপন্ন হয় বলিয়া অনেক সময় ভ্রম হয়: যেমন—ম-এর পর মিড যোগে গ-ম উচ্চারণ করিতে, সম্পূর্ণ গ পর্য্যন্ত না নামিয়া, কিছু বাকি থাকিতেই উজান মুখে আরোহণ করিয়া ম-এ অবস্থিতি করিলে, উচিত গান পর্য্যন্ত না নামিয়াই যে আরোহণ হইয়াছে, সেই দোষের জন্য কর্ণ বিরক্ত হয় না, কেন না তখন ইচ্ছা ম শ্রুতিবার জন্যই ব্যগ্ন থাকে; এ দিকে পূর্ণ অর্ধ স্বর কারণ না হওয়াতে সিকি কিম্বা এক তৃতীয় স্বর যে উৎপন্ন হইল, কর্ণ তাহাতে অপত্তি না করাতে, তাহাই ন্যায্য বলিয়া ভ্রম হয়। বস্তুত কণ্ঠের আলস্য বশতই

প্রকার অন্তর্গত কার্য সমূহের উৎপত্তি হয়; তজ্জন্য সতর্ক থাকা উচিত।

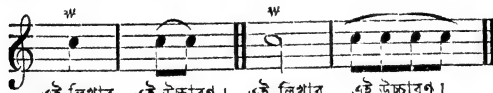
কম্পান* :—এইটা গানের সুরের ভূষণ। সুর কি প্রকারে কাঁপান যায়, তাহা, বোধ হয়, সকলেই জানে; একই সুর বারবার দ্রুত উচ্চারণ করিলে কম্পন হয়। ভয়ে অতিশয় অভিভূত হইয়া বাক্যোচ্চারণ করিলে সুর-কম্পন হইয়া থাকে; কারণ তখন সর্ব শরীর খর খরায়মান হইয়া কম্পিত হওয়াতে, কণ্ঠস্বরও কাঁপিয়া যায়। অতএব স্বর-কম্পনের রূপ অনুভবার্থ সুরোচ্চারণ করিয়া বাহুদ্বয় দ্রুত সঞ্চালন করিলে, জানা যাইবে, কণ্ঠস্বরও কেমন কম্পিত হয়। সেই প্রকার কম্পন, বাহু স্থির রাখিয়া, কিসে কণ্ঠে বাহির হয়, তাহারই চেষ্টা নব্য শিক্ষার্থীর করিতে হইবে। বাহু সর্বদা সঞ্চালন করিলে, ঐ একটা মুদ্রা দোষ হইয়া যাইবে; তজ্জন্ত বিশেষ সতর্ক থাকা উচিত। হিন্দুস্থানী গানে সুর কম্পনের অধিক ব্যবহার বশত গায়কের কম্পন সাধিতে সাধিতে শেষে অনেক কণ্ঠের এমন স্তম্ভ হইয়া যায়, যে কিঞ্চিৎ কম জোর, কিম্বা বয়ো্যধিক হইলে, আর স্থির ভাবে সুরোচ্চারণের ক্ষমতা থাকে না। ইহার বহু জীবিত দৃষ্টান্ত বর্তমান আছে। এই দোষের জ্ঞানও সতর্ক হওয়া উচিত। অস্থির যে ধ্বনি, তাহাকেই কম্পিত সুর বলা যায়; কম্পিতাবস্থায় সুর একবার একটু (অর্দ্ধ সুর) নামে, একবার একটু চড়ে, এই প্রকার যেন শুনায, যেমন সা-সুর কাঁপাইলে নি,-সা-নি,-সা এই প্রকার বারবার হয়, এই রূপ যেন অনুভূত হয়। পরন্তু একই সুর কোন সুর (ভাউএল) যোগে বারবার দ্রুত উচ্চারণ করিলেও সেই সুর কম্পিত মত হয়। অতএব সুরলিপিতে, কতকগুলি দ্রুতগতি সমন্বরে আশ-চিহ্ন যোগ করিলে, সহজেই কম্পনের সংকেত হইয়া থাকে। যথা :—



স . স . স . স :

আ

ঐ সংকেত সংক্ষেপ করণার্থ সুরের মস্তকে এই (w) চিহ্ন প্রয়োগেও কম্পনের সংকেত হয়। তাহার কার্য্য এই রূপ, যথা :—



এই লিখার এই উচ্চারণ। এই লিখার এই উচ্চারণ।

w = স . স :

* কোন কোন আধুনিক বাঙ্গলা সঙ্গীত গ্রন্থে গমক সুরের কম্পন বলিয়া ব্যাখ্যাত হইয়াছে কিন্তু তাহা ন্যায্য সঙ্গত হয় না; কারণ সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থে দেখা যায়, যে গমক কেবল কম্পন নহে,—আশও গমক, মিড়ও গমক, ঘটিও গমক, গিটকারীও গমক, ইত্যাদি। ইহাে আরও প্রমাণিত হইতেছে, যে প্রাচীন ভারতে সুরলিপির ব্যবহার ছিল না; থাকিলে আশ, মিড়, ঘটি, প্রভৃতির পৃথক লক্ষণ সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থাদিতে অবশ্যই পাওয়া যাইত।

গিট্কারী* :—কতকগুলি দ্রুতগতি সুর আশ্ সহকারে উচ্চারণ করাকে গিট্কারী কহে। গিট্কারী দুই প্রকার: শাদা, ও সগমক। টপ্পা ও ঠুংরীতে শাদা গিট্কারী ব্যবহার হয়, এবং রূপদ ও খেয়ালে সগমক গিট্কারী ব্যবহার হইয়া থাকে। কণ্ঠ যথেষ্ট মার্জিত না হইলে সগমক গিট্কারী পরিষ্কার রূপে নির্গত হয় না। স্বরলিপিতে ইহার সংকেত সুরের মন্তকে বিন্দু ও আশ্‌ চিহ্ন; যথা,—



| গ . ম : প . ম |

ইহাতে প্রত্যেক সুর প্রশ্ননিত অথচ সংলগ্ন ভাবে উচ্চারিত হইবে। সাধন প্রণালীতে গিট্কারী সাধনের যে সকল উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে, তাহাদের প্রত্যেকটি আ, ই, উ, এ, ও, এই পাঁচটি স্বর যোগে সর্বদা অভ্যাস করিতে হইবে। এক এক বারে এক একটা স্বর সহকারে প্রথমে ধীরে ধীরে, পরে ক্রমে দ্রুত সাধন করিবে। প্রথমে ব্যস্ত হইয়া দ্রুত সাধা অতি নিষিদ্ধ; তাহাতে গম ব্যর্থ যায়, এবং কুফল হয়। হিন্দুস্থানী গানে কম্পন ও গিট্কারীর ব্যবহার অধিক থাকাতে, শৈশবাবধি উহা শুনিতে শুনিতে হিন্দুস্থানী লোকের কণ্ঠে ঐ কাল সহজে আদায় হয়; অধিক সাধনা না করিলে অস্বাদনীয় লোকের উহা শ্রুত হয় না।

ভূষিকা :—অনেক সময়ে কোন সুরের পূর্বে কিম্বা পরে এমন এক বা ততোধিক অতিব অল্পকাল স্থায়ী সুর উচ্চারিত হয়, যাহাদের কাল পরিমাণের নিশ্চয়তা হয় না; সেই সকল নিমেষস্থায়ী সুরকে “ভূষিকা” কহা যায়। গাংকেতিক স্বরলিপিতে ক্ষুদ্রতর বর্ণদ্বারা ভূষিকা লিখা যায়; যথা,—



এই লিখার

এই উচ্চারণ

কালের সংকেত যোগে ভূষিকা লিখিত হয়, সেই কালটি তালের মাত্রা

* গিট্কারী হিন্দী শব্দ; ইহা গাঁট (গ্রন্থি) শব্দের রূপান্তর। সুর, বাঁশের এক পাবের, শাদামত দীর্ঘ না হইয়া, সেই কালের মধ্যে ভিন্ন ভিন্ন সুর উচ্চারিত হইলে, বাঁশের স্বরটির ন্যায় তাহার উপমা হয়; এই জন্য সেই কার্যের নাম ‘গিট্কারী’ হইয়াছে।

এক এক প্রকার স্বর-বিন্যাস এক একটা 'রাগ' নামে অভিহিত হইয়াছে। আদিতো কোন প্রথম সঙ্গীত শাস্ত্রকার ঐ রূপ কতকটা স্বর-বিন্যাস সংগ্রহ করিয়া, তাহাদের ছয়টিকে রাগ, ও ৩০ বা ৩৬টিকে রাগিণী বলিয়া, এবং তাহাদের পৃথক পৃথক নাম দিয়া এম্বে বর্ণনা করিয়াছেন। সেই আদি শাস্ত্রকার যে কে, তাহা এক্ষণে জানা যায় না। সঙ্গীতের নানা মত ভেদ আছে বটে, কিন্তু প্রায় সকল মতেই ছয়টা আদি রাগের কথাই শুনা যায়; কারণ ঐ আদি সংগ্রহকারের মতই ভাবী গ্রন্থকারগণ অবলম্বন করিয়াছেন।

এক্ষণে ঐ ছয় রাগ সুরযোগ্য কালাবৎ ব্যতীত যে সে গাইতে পারে না; উহা আদি কালের অশিক্ষিত জনসমাজে যে কি প্রকারে গীত হইত, ইহার তাৎপর্য্য অনায়াসেই বুঝা যায়;—যেমন এক্ষণে বেদের ভাষা অতি দূরদর্শী সংস্কৃত ব্যাকরণ-বিশারদ পণ্ডিত ব্যতীত সকলে বুঝিতে পারে না; কিন্তু অতি প্রাচীন কালে ঐ ভাষা যাহাদের মাতৃ-ভাষা ছিল, তাহাদের মধ্যে স্ববোধ অবোধ সকলেই উহা বুঝিত। ছয় রাগ, ও ছত্রিশ রাগিণী কোন শাস্ত্রকারের সৃষ্টি নয়, উহা সংগ্রহ মাত্র, তাহার আরও প্রমাণ এই, যে প্রাচীন গ্রন্থকার-দিগের বিভিন্ন মতে উহাদের মূর্তির সামঞ্জস্য নাই; উহাদিগকে যিনি যে রূপে শুনিয়াছেন, তিনি তদ্রূপ বর্ণনা করিয়াছেন। আবার বিভিন্ন গ্রন্থকার বিভিন্ন স্বর-বিন্যাসকে আদি ছয় রাগ ও ছত্রিশ রাগিণী বলিয়াছেন; কেহ কেহ আদি রাগিণী ৩০টা মাত্র বলিয়াছেন। একই রাগ বিভিন্ন গায়কে যে বিভিন্ন রকমে গায়, তাহা এখনও যেমন, পুরাকালেও তদ্রূপ ছিল; অতএব একই রাগ বিভিন্ন গায়কের নিকট হইতে বিভিন্ন লোক কর্তৃক সংগৃহীত হইলে, কায়েই তাহার মূর্তিরও বিভিন্নতা হয়।

লোকে যে বলে, নূতন রাগ কেহ সৃষ্টি করিতে পারে না, ইহা নিতান্ত অসঙ্গত কথা নহে। কোশলী লোকে নূতন নূতন স্বর-বিন্যাস অনায়াসে রচনা করিতে পারে বটে, কিন্তু সেই সকল স্বর-বিন্যাসে জাতিত্ব পরিচায়ক গুণ সহসা বর্তে না বলিয়া, তাহাদিগের “রাগ” সংজ্ঞা হয় না; তাহাদিগকে কেবল নূতন স্বর-বিন্যাস মাত্র বলা যায়। এই জ্ঞাত ইউরোপীয় সঙ্গীতকে রাগাত্মক বলা যায় না। কিন্তু যে জনসমাজে দুই একটা স্বর-বিন্যাস লইয়া পুরুষানুক্রমে সকলেই সকল বিষয়ক গান গায়, সেই স্বর-বিন্যাসই রাগ নামে বাচ্য হইতে পারে।

অনেক রাগ-রাগিণীর নাম দেশের নামে খ্যাত; তাহা যে সেই সেই দেশ হইতে সংগৃহীত, তাহা সহজেই উপলব্ধি হয়। অধুনা সেই সেই স্বর-বিন্যাস ভ্রাতৃত্ব সাধারণে প্রচলিত নাও থাকিতে পারে, কেননা ভাষা যেমন কালে পরি-

বর্তন হয়, সাধারণে গেষ স্বর-বিন্যাসও যে কালবশে পরিবর্তিত হইবে, ইহার আশ্চর্য্য কি? কোন কোন প্রাচীন গ্রন্থে গানের বৈদর্ভী, লাটী, পাঞ্চালী, এই প্রকার নানা রীতির কথা প্রাপ্ত হওয়া যায়। ইহার তাৎপর্য্য এই, যে ঐ সকল রীতি বিদর্ভ, পাঞ্চাল প্রভৃতি দেশ হইতে সংগৃহীত হইয়াছে।

পুরাকালে যাহারা সঙ্গীত ব্যবসায় করিত, তাহারা ভিন্ন ভিন্ন স্থান হইতে স্বর-বিন্যাস সংগ্রহ করিয়া পুঁজি বৃদ্ধি করিত; তাহাদের সেই ব্যবসায় পৈতৃক ছিল, ইহা বলা বাহুল্য। প্রাচীন শাস্ত্রকারগণ ঐ সকল গায়কের নিকট হইতেই সঙ্গীত বিষয়ের সমস্ত বৃত্তান্ত সংগ্রহ করিয়া গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন। কেহ কখন হৃতন রাগ রচনা করিয়া যে চালাইয়াছেন, তাহা প্রতীয়মান হয় না; সমস্তই সংগ্রহ। লোকে আশীর খণ্ড, তানসেন প্রভৃতি প্রসিদ্ধনামা ওস্তাদগণকে কোন কোন রাগের যে সৃষ্টিকর্তা বলে, তাহা হৃতন রাগ নহে; প্রাচীন হুই তিন রাগ মিশ্রিত হইয়া সে সকল প্রস্তুত হইয়াছে।

রাগ-রাগিনী যে সহস্রা লোকে বুঝিতে পারে না, তাহার কারণ,—রাগাদির দেশ-গত জাতি বিশেষত্ব। নব্য শিক্ষার্থীরা যেমন বিদেশীয় ভাষার বাক্য-ব্যবহার (ইডিয়ম্) সহজে বুঝিতে পারে না, রাগ-রাগিনীও তদ্রূপ; অনেক না শুনিলে সৃষ্টি হৃদয়ঙ্গম হয় না। ভাষার ইডিয়ম্ ব্যাকরণের কোন গুঢ় স্তরের উপর নির্ভর করে না; উহা বুঝিতে হইলে তত্ত্বাত্মক লোকের মুখে তাহাদের বাক্য-ব্যবহার সর্বদা শুনা প্রয়োজন করে। বাক্য-ব্যবহার শিক্ষা ও আয়ত্ত হইলেই যে ভাষাতেও পাণ্ডিত্য জন্মে, তাহা নহে: এতদ্দেশে অনেক ইংরাজের খান্সামা ও পাচকগণ সুন্দর ইডিয়ম্ অনুসারে ইংরাজী কহিতে পারে; কিন্তু তজ্জন্ম তাহাদিগকে ইংরাজী ভাষায় পণ্ডিত বলা যায় না। সংগীতেও সেই রূপ; রাগ-রাগিনী বিশুদ্ধ রূপে গাইতে পারিলেই যে সংগীত বিষয়ে পাণ্ডিত্য জন্মে তাহা নহে। আমাদের কালাবর্তী গায়কগণ তাহার দৃষ্টান্ত।

প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থকর্তাগণ রাগ অর্থে—“রঞ্জয়তি ইতি রাগঃ”— এই রূপ বলিয়াছেন*, অর্থাৎ যাহা শুনিলে মনোরঞ্জন হয়। এ রূপ অর্থে স্বর-বিন্যাস মাত্রকেই রাগ বলিতে হয়; কিন্তু কেবল উহাই যে রাগের অর্থ নহে, রাগ অর্থে যে আরো বিশেষ তাৎপর্য্য আছে, তাহা এ পর্য্যন্ত দেখী, বিদেশী, কোন লোকেই যথেষ্ট চেষ্টা করিয়াও স্থির করিতে সক্ষম হন নাই। কিন্তু স্রোজ্ঞ বিচারে রাগের সেই নিগূঢ় অর্থটা প্রাপ্ত হওয়া যাইতেছে। ইউরোপীয়

*“বস্য অবগ মাত্রেণ রঞ্জন্তে সকলাঃ প্রজাঃ।

সর্বেষাং রঞ্জনীকৈতোন্তেন রাগ ইতিম্ভূতঃ।” মোক্ষদার।

ভাষায় রাগ অর্থে কোন শব্দ প্রচলিত নাই; তাহার কারণ এই যে, ইউরোপীয় সংগীতের প্রকৃতি এ রূপ নয়, অর্থাৎ তথায় কেবল সংগৃহীত সুর লইয়া সংগীত চর্চা হয় না।

আদি রাগ, ছয়টির অধিক কি হ্রান না হওয়ার যুক্তি এই:—সে কালে সমাজের শৈশবাবস্থায় বৎসরের প্রত্যেক ঋতুর আত্মোপাস্ত কাল মধ্যে জনসমাজস্থ সকল লোকেই একই প্রকার সুর-বিন্যাস অনুসারে যাহার যে গান ইচ্ছা গাইত; সুরতাৎ ছয় ঋতুর জন্য ছয় প্রকার সুর-বিন্যাস ব্যবহৃত হইত। এই প্রথা এখনও অনেক জাতির মধ্যে দেখা যায়। বার মাসের জন্য বার প্রকার সুর-বিন্যাস ব্যবহার না হওয়ার তাৎপর্য্য এই, যে ঋতু পরিবর্তনের সহিত লোকের মনোবৃত্তি যেমন পরিবর্তিত হওয়া স্বাভাবিক, মাস পরিবর্তনে সে রূপ হয় না। এক ঋতুতে যাহা সফল করিয়া ব্যবহার করা যায়, অন্য ঋতুতে তাহা পরিবর্তনের ইচ্ছা হয়,—বিভিন্ন ঋতুর বিভিন্ন অবস্থা; এই জন্য ছয়টি রাগেরই প্রয়োজন। তাহার অল্প হইলে, কোন একটি রাগ দুই ঋতুতে গাইতে হয়, তাহা অবস্থা-সঙ্গত হয় না; আবার অধিক হইলে এক ঋতুতে দুইটি রাগ ব্যবহৃত হইতে থাকিলে, কালক্রমে অল্প মিষ্ট রাগটি লোপ পাইয়া যায়। সংগীতের শৈশবাবস্থায় এই রূপই হইয়া থাকে। পরে ক্রমে যেমন উহার বয়োবৃদ্ধি হয়, অর্থাৎ লোকের সংগীত চর্চা বৃদ্ধি হইতে থাকিলে, রাগেরও সংখ্যা ক্রমশ বৃদ্ধি হয়; কেননা তখন নূতন নূতন সুর-বিন্যাস ব্যবহারের স্পৃহা বশত সংগীত-প্রিয় লোকে নূতন সুর সংগ্রহ করার চেষ্টা করে। এই রূপে ছয় রাগের পর পুরাকালের কিঞ্চিৎ উন্নত সমাজে আরও যে ছত্রিশ প্রকার নূতন সুর-বিন্যাস সংগৃহীত হইয়াছিল, শাস্ত্রকারেরা তাহাদের রাগিণী সংজ্ঞা দিয়াছেন।

অনেক সংগীতবিৎ লোকের এ রূপ সংস্কার যে রাগ হইতে রাগিণীর উৎপত্তি হইয়াছে; ইহা নিতান্ত ভ্রম, এ কথাই কোন অর্থ নাই। রাগিণীগুলি যদি রাগের রূপান্তর বা প্রকার-ভেদ (ভেরিএসন) হইত, তাহা হইলে ঐ কথা সঙ্গত হইত; কিন্তু রাগের সহিত রাগিণীদের সর্বদা সে রূপ সম্বন্ধ নাই। এ বিষয় পর পরিস্ফুটনে বিস্তারিত রূপে বর্ণিত হইতেছে। ক্রমে যখন আরো নূতন নূতন সুর-বিন্যাস সংগৃহীত হইয়াছে, তাহাদিগকে উক্ত রাগের পুত্র ও পুত্রবধূ স্বরূপে উপরাগ ও উপরাগিণী সংজ্ঞা দেওয়া হইয়াছে। এই রূপে যত রাগ সংখ্যা বৃদ্ধি হইয়াছে, সে সমস্তই ঐ আদি রাগের বংশ বলিয়া বর্ণিত হইয়াছে।

৮ম. পরিচ্ছেদ:— রাগ-রাগিণীর বিবরণ।

সংস্কৃত শাস্ত্রে রাগাদির অনেক প্রকার মত দৃষ্ট হয়। সংস্কৃত ও পারস্যাদি ভাষা দক্ষ অবিখ্যাত সার উইলিয়ম জোন্স মহোদয় হিন্দু সংগীতের বিবিধ সংস্কৃত ও পারস্য গ্রন্থাদির যথেষ্ট আলোচনা করিয়া ছিলেন*। তিনি “তোফৎ-উল্-হিন্দু” নামক প্রসিদ্ধ পারস্য গ্রন্থের প্রণেতা মির্জা খাঁর বর্ণনানুসারে বলিয়াছেন যে হিন্দু সংগীতের চারিটি মত প্রধান:—ঈশ্বর বা ব্রহ্মার মত, ভরত মত, হনুমন্ত মত, ও কল্লিনাথ মত। পরন্তু আধুনিক কিম্বা প্রাচীন হিন্দুস্থানে কখন কোন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের মতানুসারে যে সংগীতালোচনা হইয়াছে, এমন বোধ হয় না; কেননা ঐ সকল গ্রন্থের কার্যিক উপযোগিতা অতি অল্প। আরও ভারতবর্ষে সংগীতের চর্চা চিরকাল ব্যবসায়ী লোকদিগের মধ্যেই অধিক। কিন্তু সংগীত ব্যবসায়ী লোকদিগের মধ্যে লেখা পড়ার চর্চা প্রায়ই নাই; স্তবরাং তাহাদিগের মধ্যে সংগীতের দুরূহ সংস্কৃত গ্রন্থাদির আলোচনা হওয়া কখনই সম্ভবপর নহে।

ভারতবর্ষে সকল ব্যবসায়ই পৈতৃক; সংগীত ব্যবসায়ও সেই রূপ। অতএব এক এক বংশে পুরুষানুক্রমে সংগীতের যে প্রকার মত ও পদ্ধতি চলিয়া আসিয়াছে, ওস্তাদদিগের মধ্যে তাহাই প্রবল। এই হেতু বিভিন্ন বংশীয় ওস্তাদদিগের সংগীত মত বিভিন্ন। ভিন্ন ভিন্ন স্থানের ব্যবসায়ী লোকদিগের মধ্যে সংগীতালোচনা বিভিন্ন প্রকার; ইহা এখনও যেমন পুরকালেও তজ্রপ ছিল। এই কারণ বশতই শাস্ত্র প্রণেতা সংগ্রহকারদিগের মতও পরস্পর ঐক্য নহে।

অধুনাতন প্রচলিত হিন্দুস্থানী সংগীতের অবস্থা পর্যালোচনা করিয়া, তাহা প্রাচীন সংগীত মত নিচয়ের সহিত তুলনা করিলে, আশু ইহাই প্রতীয়মান হয়, যে অধুনা ঐ সংগীতে হনুমন্ত মতই প্রচলিত; কারণ হিন্দুস্থানী ওস্তাদ-

* এই মহাত্মা দেশ বিদেশ হইতে বহুবিধ দৃষ্টান্ত সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থের পৃথী সংগ্রহ পূর্বক, নকল করাইয়া কলিকাতার এসিয়াটিক সোসাইটী গৃহে রাখিয়া গিয়াছেন। তিনি হিন্দু সঙ্গীত দ্বে যে এক চমৎকার সুদীর্ঘ প্রস্তাব রচনা করিয়াছিলেন, তাহা “এসিয়াটিক রিসার্চেস” নামক সদ্ধ ইংরাজী গ্রন্থে সংকলিত হইয়াছে। ঐ প্রস্তাবে নানা বিধ সংস্কৃত সঙ্গীত পুস্তকান্তর্গত রসমূহের সংক্ষিপ্ত বর্ণনা আছে। বস্তুতঃ সার উইলিয়াম জোন্স এবং কাপ্তেন উইলার্ড হব আশ্চর্য্য অমুসন্ধান দ্বারা হিন্দু সঙ্গীতের নানা বিষয় সংগ্রহ পূর্বক যদি গ্রন্থাদি না লিখিতেন, তাহা হইলে ভারতীয় সঙ্গীতের অনেক জ্ঞাতব্য বিষয়ে অন্ধকারে থাকিতে হইত।

গণেরা যাহাকে আদি ছয় রাগ বলেন, তাহা হনুমন্ত মতানুযায়িক রাগ। ব্রহ্মার মতটী রুদ্রিম মত বলিয়া বোধ হয়। ১২শ পরিচ্ছেদে এই বিষয়ের বিস্তারিত বিচার করা হইয়াছে।

“সংগীতসার” প্রণেতা শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয় এবং তদীয় প্রধান শিষ্য রাজ শ্রীশৈরীন্দ্রমোহন ঠাকুর মহোদয় হনুমন্ত মতের কোন সংস্কৃত গ্রন্থ না পাওয়াতে, এতদ্দেশে হনুমন্ত মত প্রচলিত থাকা সন্মুখে তাঁহাদের রূত সংগীত গ্রন্থে অস্বীকার করিয়াছেন; এবং ব্রহ্মার মতানুযায়িক ছয় রাগকেই আদি রাগ বলিয়া গ্রহণ করার রীতি এতদ্দেশে প্রচলিত করিতে প্রয়াস পাইয়াছেন। পরন্তু যিনি যাহাকেই আদি রাগ ও আদি রাগিণী বলুন না কেন, তাহাতে প্রকৃত সংগীতালোচনার কোন বিভিন্নতা বা ব্যাঘাত হইবার কথা নহে। রাগ রাগিণী স্বর-বিন্যাস মাত্র, এবং তাহাদের জাতি ও নানাবলী কাপ্পনিক। ভৈরব পরিবর্তে বেহাগ, মালকৌশ পরিবর্তে কলাণ, শ্রী পরিবর্তে কানড়া-কে আদি রাগ বলিলেই বা দোষ কি? উহা কেবল ঐতিহাসিক রহস্য মাত্র, অর্থাৎ প্রাচীন আখ্যায়িকা কাহাকেই বা আদি রাগ বলিতেন। কিন্তু বিভিন্ন প্রাচীন গ্রন্থ দৃষ্টে জানা যায়, যে আদি রাগের নিশ্চয়তা নাই। আর তাহা হইতেও পারে না; কারণ কোন স্বর-বিন্যাস যে সর্বাপেক্ষা প্রাচীনতম, ও তাহার পূর্বে আর কোন স্বর-বিন্যাস ছিল কি না, ইহা নিশ্চয় করে, কাহার সাধ্য। আরও রাগের আদি অনাদিতে এমন কোন বৈজ্ঞানিক তত্ত্ব নিহিত নাই, যাহা স্থিতির না হইলে সংগীত চর্চা অসম্ভব ও অশুদ্ধ হইবে।

লোকে বলে যে, আদি ছয় রাগ হইতেই ৩৬ রাগিণী উৎপন্ন হইয়াছে, ইহা যদি মথার্থ হইত, অর্থাৎ এক এক রাগের স্বর-বিন্যাসের অংশ ও ছায়া লইয়া যদি ততদ্ রাগিণী গুলি রচিত হইত, তাহা হইলে কোন কোনটী যে আদি ছয় রাগ, তাহা মীমাংসা করার কতক প্রয়োজন হইত। কিন্তু ছয় রাগ ও ছত্রিশ রাগিণী যে সেরূপ নহে, তাহা সংগীত নিপুণ ব্যক্তি মাত্রেই জানেন। অতএব আদি রাগ বিষয়ে বাদানুবাদ করা পণ্ড্রম মাত্র। নিম্নে ভিন্ন ভিন্ন মতের আদি রাগ রাগিণীর বর্ণনা হইতেছে:—

হনুমন্ত মতে আদি ছয় রাগ,— ১. ভৈরব, ২. শ্রী, ৩. মেঘ,

৪. হিঙোল, ৫. মালকৌশ, ও ৬. দীপক।

ব্রহ্মার মতে আদি ছয় রাগ,— ১. ভৈরব, ২. শ্রী, ৩. মেঘ,

৪. বসন্ত, ৫. পঞ্চম, ও ৬. নটনারায়ণ।

ভরত মতে আদি ছয় রাগ হনুমন্ত মতের ন্যায়, ও কল্লিনাথ মতের ছয় রাগ ব্রহ্মার মতের অনুযায়ী। নারদ সংহিতা মতে ছয় রাগ,—মালব, মল্লার, ত্রি, বসন্তক, হিন্দোল, ও কুর্ণাট। অন্য মতে অন্য প্রকার। আবার কোন মতে আদি রাগ বিংশতিটি,—(১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য)।

আদি রাগিণী সঙ্ক্ষেপে ঐ রূপ, অর্থাৎ ভিন্ন ভিন্ন মতে ভিন্ন ভিন্ন প্রকার; তাহা নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে। অতএব পূর্ব পরিচ্ছেদে রাগোৎপত্তি সঙ্ক্ষেপে যে যুক্তি মীমাংসা স্থির করা হইয়াছে, উক্ত মত বিভিন্নতায় ঐ যুক্তির সম্পূর্ণ পোষকতা হইতেছে। ভরত ও হনুমন্ত মতে এক একটী রাগের পাঁচ পাঁচ রাগিণী; ব্রহ্মা ও অন্যান্য মতে রাগের ছয় ছয় রাগিণী:—

হনুমন্ত মতানুযায়িক রাগিণী* ।

ভৈরব-রাগের,—ভৈরবী, সৈন্ধবী, বাঙ্গালী, বৈরাটী, ও মধুমাধবী ।

ত্রি-রাগের, — মালত্রি, মালবী, ধনত্রি, বাসন্তী, ও আসাবরী ।

মেঘ-রাগের, — মৌরটী, টকা, ভূপালী, গুজ্জরী, ও দেশকারী ।

হিন্দোল-রাগের,—রামকলী, বেলাবলী, ললিতা, পটমঞ্জরী, ও দেশাক্ষী ।

মালকৌশ-রাগের,—কুকুভা, খায়াবতী, গুণকলী, গৌরী, ও তোড়ি ।

দীপক-রাগের, — দেশী, কামোদী, কেদারী, কর্ণাটী, ও নাটিকা ।

ব্রহ্মার মতানুযায়িক রাগিণী ।

ভৈরব-রাগের,—ভৈরবী, গুজ্জরী, রামকলী, গুণকলী, সৈন্ধবী, ও বাঙ্গালী ।

ত্রি-রাগের,—মালত্রি, ত্রিবণী, গৌরী, কেদারী, মধুমাধবী, ও পাহাড়ী ।

মেঘ-রাগের,—মল্লারী, মৌরটী, সাবেরী, কৌশিকী, গাঙ্গারী, ও হরশৃঙ্গারী ।

বসন্ত-রাগের,—দেশী, দেবগিরি, বৈরাটী, তোড়ি, ললিতা, ও হিন্দোলী ।

* রাগিণীগণের নামের বানান সঙ্ক্ষেপে কিছুই স্থির নাই; বিভিন্ন গ্রন্থকার বিভিন্ন রূপে বানান পরিয়াছেন: যেমন কোন গ্রন্থে রামকলী, কোন গ্রন্থে রামকলী, কোন গ্রন্থে রামকিরি, এই প্রকার হইয়াছে। ইহারা একই কিম্বা বিভিন্ন রাগিণী, তাহাও জানা যায় না ।

পঞ্চম-রাগের,—বিভাষা, ভূপালী, কৰ্ণাটী, বড়হংসিকা, মালবী, ও পটমঞ্জরী।

নট্-রাগের—কামোদী, কল্যাণী, আভীরী, নাটিকা, সারঙ্গী, ও হযীরা।

অত্যাশ্চর্য মতে রাগিণী অত্র প্রকার, তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য। ঐ সকল রাগ-রাগিণীর অনেক অপ্রচলিত হইয়া গিয়াছে। দীপক-রাগের স্বর-বিন্যাস অবগত আছে, এমন গায়ক কি বাদক বহু কাল হইতে দেখা যায় না। আরও যদি পনের বিশ বৎসর ভারতবর্ষে স্বরলিপির ব্যবহার হইতে বিলম্ব হইত, তাহা হইলে রাগের মধ্যে ভৈরব ও মালকোশ, এবং রাগিণীর মধ্যে ভৈরবী, রামকলী, মৈন্ধবী, কেদারী, সোঁরটী, দেশী, তোড়ি, ললিতা, হযীরা, ও ঋষাবতী ভিন্ন আর সকলে লোপ পাইত। এখনও যাহারা চলিত আছে, তাহাদের মূর্তি প্রাচীন কাল হইতে অনেক পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছে।

পূর্বেই বলিয়াছি যে কোন রাগের ছায়া অবলম্বন পূর্বক, তাহার রাগিণী-নিচয় স্থিরীকৃত হয় নাই; কারণ রাগের সহিত রাগিণীগণের প্রাচীন কিম্বা আধুনিক স্বর-বিন্যাস তুলনা করিলে, কচিৎ কোন রাগিণী তদীয় রাগের ছায়ার অনুরূপ দৃষ্ট হয়; যথা,—ব্রহ্মার মতানুযায়িক রাগিণীর মধ্যে রামকলী ও বাঙ্গালী, এই দুইটী কেবল ভৈরবের সদৃশ, অবশিষ্টগুলি অনেক ভিন্ন; ত্রিবণী ও গোঁরা, এই দুইটী মাত্র জীর সদৃশ; মল্লারী ও মোরটী, এই দুইটী কেবল মেঘের সদৃশ; বসন্তের কেবল ললিতা ভিন্ন আর সকল রাগিণী উহা হইতে অনেক পৃথক; পঞ্চমের কোন রাগিণী পঞ্চমের অনুরূপ নহে; নটের কামোদী ভিন্ন আর সকল রাগিণী নট হইতে অনেক পৃথক। হনুমন্ত মতেও ঐ রূপ; মালকোশের ও হিন্দোলের কোন রাগিণী উহাদের অনুরূপ নয়।*

উল্লিখিত ৬ রাগ ও ৩৬ রাগিণী ব্যতীত আরও যে সকল রাগ-রাগিণী ব্যবহৃত হয়, তাহাদিগকে উহাদের পুত্র ও পুত্রবধূ, অথবা উপরাগ ও উপরাগিণী বলে। রাগাদির পুত্র ও পুত্রবধূ সম্বন্ধেও অনেক মতভেদ। কোন মতে এক এক রাগের আট আট পুত্র, কোন মতে ছয়, কোন মতে সাত। সেই সকল পুত্র ও পুত্রবধূ, অর্থাৎ উপরাগ ও উপরাগিণীদিগের বিস্তারিত বিবরণ নিম্নরোজন; কারণ তাহারাও রাগ-রাগিণীদের স্বর-বিন্যাসের

* বাবু নবীনচন্দ্র দত্ত প্রণীত বাঙ্গলা সঙ্গীতরত্নাকরে এই রূপ লিখিত হইয়াছে:—“যে যে রাগিণী যে রাগের ভাগ্যা বলিয়া কল্পিত হইয়াছে, সেই সেই রাগিণী সেই সেই রাগ অবলম্বন করিয়া সৃষ্ট হইয়াছে”, ইহা নিতান্ত ভ্রম। গ্রন্থকার রাগ-রাগিণীর স্বর-বিন্যাসের বিষয় অমুসন্ধান না করিয়া, সাধারণ (পপুলার) ভ্রান্তির অনুবর্তী হইয়া ঐ রূপ লিখিয়াছেন।

সাদৃশ্যানুসারে নিরূপিত হয় নাই, এবং সেই হেতু ঐ বিষয়ে প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের মতেরও পরস্পর ঐক্য নাই*। কালে কালে, ক্রমে অসংখ্য রাগ-রাগিণীর ব্যবহার হইয়াছিল; স্বরলিপিরা প্রথা না থাকাতে তাহাদের তিন চতুর্থেও অধিক লেশপ পাইয়াছে। এক্ষণে অতি বড় ওস্তাদে দুই শত রাগের অধিক জানেন কি না, সন্দেহ। বহু বিধ রাগ-রাগিণীর স্বর-বিন্যাস জানা থাকিলে, স্বর-বিন্যাসের প্রকৃতির সাদৃশ্যানুসারে রাগ-রাগিণীদিগকে বিভিন্ন জাতিতে শ্রেণীবদ্ধ করা কঠিন ব্যাপার নহে। মুসলমান পাদসাদিগের দরবারে হিন্দু সঙ্গীতের সমূহ অনুশীলন হওয়া কালীন, কতকগুলি রাগ-রাগিণী কতিপয় বিভিন্ন শ্রেণী বা জাতিতে বিভক্ত হয়; সেই শ্রেণী বিভাগ অতি উৎকৃষ্ট ও কার্যোপযোগী, ও তদ্বারা রাগ শিক্ষারও সুন্দর সুবিধা হয়: যেমন অষ্টাদশ কানড়া, ত্রয়োদশ তোড়ি, দ্বাদশ মল্লার, নব নট, সপ্ত সারঙ্গ। কিন্তু স্বরলিপি অভাবে ইহারাও স্থায়ী হইতে পারে নাই; অনেকের কেবল নামমাত্র রহিয়াছে।

১৮ কানড়া:—দরবারী, নায়কী, মুদ্রাকী, কোশিকী, হোসেনী, সুহা, সুঘরাই, আড়ানা, সাহানা, বাগশ্রী, গারা, —ইহারা শুদ্ধ কানড়া; নাগধ্বনি কানড়া, টঙ্ক কানড়া, কাফী কানড়া, কোলাহল কানড়া, মঙ্গল কানড়া, শ্রাম কানড়া, ও মিয়াকি জয়জয়ন্তী,— এই কয়টি মিশ্র কানড়া।

১৩ তোড়ি:—দরবারী-তোড়ি, আশাবরী, গুর্জরী, গান্ধারী, বাহাহরী তোড়ি, নাচারী তোড়ি, লক্ষ্মী তোড়ি, দেশী তোড়ি,—ইহারা শুদ্ধ তোড়ি; খট তোড়ি, মুদ্রা তোড়ি, সুহা তোড়ি, সুঘরাই তোড়ি, ও জোয়ানপুরী তোড়ি,—ইহারা মিশ্র তোড়ি।

*সঙ্গীতাদ্যাপক শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয়ও সাধারণ প্রচলিত ভ্রান্তিজন্য হইতে মুক্ত হইতে পারেন নাই, কারণ তিনি তাঁহাররূপ সঙ্গীতসারে এই রূপ লিখিয়াছেন,—“এই ছয় রাগ এবং ছত্রিশ রাগিণীর সহযোগে ষোড়শ সংস্কৃত উপরাগ এবং উপরাগিণীর জন্ম হইয়াছিল”। যাহারা রাগাদির স্বর-বিন্যাসের প্রকৃতি সম্যগবগত নহে, তাহাদের ঐ রূপ ভ্রান্তি থাকা অস্বাভাবিক ও অসম্ভব নহে। কিন্তু গোস্বামী মহাশয়ের ন্যায় সঙ্গীত বিশারদ লোকের ঐ প্রকার সংস্কার থাকা আশ্চর্যের বিষয়! আদি রাগ-রাগিণীর সংযোগ ব্যতীতও অসংখ্য প্রকার নূতন রাগ রচিত হইতে পারে। ভিন্ন ভিন্ন দেশীয় সঙ্গীত-জ্ঞান-জনিত বহু দর্শনাভাবের ঐ প্রকার কুসংস্কার সমূহের জন্ম হয়, এবং প্রাচীন গ্রন্থকারগণের কাব্যিক ও রূপক বর্ণনাই ঐ সকল অনর্থের মূল। চিরকাল পৌরাণিক মত ধরিয়া থাকিলে বিশুদ্ধ জ্ঞানের উন্নতি কখনই হইবে না। পরে এ বিষয়ের বিস্তারিত সমালোচনা হইতেছে।

১২ মল্লারি: — মেঘ, সুরট, দেশ, গৌড়, জয়জয়ন্তী, ধুরিয়া মল্লার, সুরদাসী মল্লার, ইহার। শুদ্ধ মল্লার; নট মল্লার, নায়কী মল্লার, অকণ মল্লার, মিয়া মল্লার, ও জাজ মল্লার,—ইহার। মিশ্র মল্লার।

৯ নট: — নটনারায়ণ অথবা রুহরট, ছায়ানট, কেদার-নট, হাধীর-নট, কল্যাণ-নট, মল্লার-নট, কামোদ-নট, আধীর-নট ও কদম্ব-নট।

৭ সারঙ্গ: — রুদ্রাবনী সারঙ্গ, মধুমধ সারঙ্গ, গৌর সারঙ্গ, সামন্ত সারঙ্গ, বড়হংস সারঙ্গ, শুদ্ধ সারঙ্গ, ও মিয়াকী সারঙ্গ।

অনেক ওস্তাদে বলেন, এবং তাহা যুক্তিসঙ্গতও বোধ হয়, যে ইমন, ভূপালী শ্রাম, হেম-ক্ষেম, ইহার। কল্যাণ জাতি; দেওগিরি, কোকভ, আলাহিয়া, মফদা, ইহার। বেলাবলি জাতি। তৈরব তিন প্রকার,—আনন্দ-তৈরব, মঙ্গল-তৈরব, ও শুদ্ধ-তৈরব; ত্রি পাঁচ প্রকার,—শুদ্ধত্রি, মালত্রি, ধনত্রি, জয়তত্রি, ত্রিটঙ্গ; কেদারা তিন প্রকার,—শুদ্ধ কেদারা, জলধর কেদারা, ও মাক কেদারা; বেহাগ তিন প্রকার,—শুদ্ধ বেহাগ, অকণ বেহাগ, ও বেহাগড়া; শঙ্করা তিন প্রকার,—শঙ্করা-অকণ, শঙ্করা-ভরণ, ও শঙ্করা-করণ।

মারোয়া, পুরিয়া, ত্রিবণ, জয়ন্ত,—ইহার। সম-প্রকৃতিক; মূলতানী, ভীম-পলাশী, ধানী, রাজবিজয়,—ইহার। সম-প্রকৃতিক; খাম্বাজ, ঝিঝিটি, লুম,—ইহার। সম-প্রকৃতিক; সিন্দুরিয়া (সিন্দুড়া), সিদ্ধু, কাকী,—সম-প্রকৃতিক; তৈরব, রামকেলী, বাঙ্গালী, কালাংড়া, যোগিয়া,—ইহার। সম-প্রকৃতিক; বিভাষ ও দেশকার—সম-প্রকৃতিক; শঙ্করা ও বেহাগ—সম-প্রকৃতিক; সোহিনী, বসন্ত ও হিঙোল—সম-প্রকৃতিক; ত্রি, গৌরী, পুরবী, বরাটী, মালিগৌরা, মাজগিরি,—ইহার। সম-প্রকৃতিক; বাগত্রি, পটমঞ্জরী, আভীরী,—ইহার। সম-প্রকৃতিক; পঞ্চম ও ললিত—সম-প্রকৃতিক, ইত্যাদি। সম-প্রকৃতিক রাগ-রাগিণীগুলি একই চাঁটে গীত হয়; তাহা পরে বিবৃত হইতেছে।

রাগ-রাগিণী গুলি যে প্রায়ই ভিন্ন ভিন্ন দেশ হইতে সংগৃহ, উহাদের উক্ত সম-প্রকৃতিই তাহার এক প্রমাণ। এমন রাগ প্রায় নাই, যাহার সঙ্গ আর একটী রাগ প্রাপ্ত হওয়া যায় না। উক্ত সম-প্রকৃতি হওয়ার কারণ এই: মনে কর, রঙ্গপুর জেলায় ইতর সাধারণের মধ্যে এক প্রকার স্বর-বিন্যাস (রাগ) প্রচলিত; তাহার আশ পাশ জেলায়,—যেমন বগুড়া, দিনাজপুর, কোচবিহার প্রভৃতি স্থানে যে সকল স্বর-বিন্যাস প্রচলিত, তাহার। ঐ রঙ্গপুরস্থ রাগ হইতে অতি অল্প অল্প ভিন্ন; অতএব ঐ সমস্ত জেলার বিভিন্ন স্বর-বিন্যাসের পরস্পর সাদৃশ্যানুসারে তাহাদিগকে এক জাতীয়, অর্থাৎ সম-প্রকৃতিক রাগ

বলা হইতে পারে । এই সকল বিভিন্ন রাগের পার্থক্য এক জন বিদেশী লোকের সহসা উপলব্ধি হইবে না ; একই রূপ বোধ হইবে । সেই প্রকার অতি প্রাচীন কালে উত্তর-পশ্চিম দেশস্থ যে জেলায় ভৈরব-রাগ প্রচলিত ছিল, মনে কর তাহার এক পার্শ্বস্থ জেলায় রামকেনী, অপর 'পার্শ্বে বাঙ্গালী, আর এক পার্শ্বে কালাণ্ডা, এই রূপ ভৈরবের সম-প্রকৃতিক রাগিনীসকল প্রচলিত ছিল, ইহাই প্রতীয়মান হয় ।

ফলত রাগাদির সম-প্রকৃতিত্বের কারণ যাহাই হউক না কেন, উহাদের লোপ পাইবার মধ্যে একটা নিয়ম দৃষ্ট হইতেছে : পুরাকাল হইতে যত প্রকার রাগ-রাগিনী সংগৃহীত হইয়াছিল, তাহাদের মধ্যে সম-প্রকৃতিক রাগের সংখ্যাই ক্রমে কমিয়া গিয়াছে ; কেননা উহাদের পার্থক্য সহসা লোকের অনুধাবন না হওয়াতে, উহারা অব্যবহার্য হইয়া গিয়াছে । যাহারা একেবারে বিলুপ্ত হইয়া গিয়াছে, তাহাদের প্রকৃতি কি রূপ ছিল, তাহা দেখাইবার উপায় নাই । এক্ষণকার লুপ্ত প্রায় মধ্যে কতকগুলি দৃষ্টান্ত দিতেছি :—

ভৈরব, বাঙ্গালী, রামকেনী, ও ভটিয়ারী সম-প্রকৃতিক জন্য, বাঙ্গালী ও ভটিয়ারী ইন্দানী লোপ পাইবার পথে দাঁড়াইয়াছে, অর্থাৎ অতি অল্প গায়কেই উহাদিগকে জানেন । গুণকেনী কতক গৌরী, কতক শ্রীর ন্যায় ; ধন-শ্রী ও রাজবিজয় মুলতানীর ন্যায় ; শ্যাম হান্সীরের ন্যায় ; দেশকার বিভাষের ন্যায় ;—এই জন্য গুণকেনী, ধনশ্রী, রাজবিজয়, দেশকার লোপ পাইতেছে ; ১৮ কানড়া, ১৩ তোড়ি, ১২ মল্লার, ৯ নট, ৭ সারঙ্গ, ইহাদের দুই তিন রকম ব্যতীত বাকী অতি অল্প গায়কেই জানেন । যে দুই এক জন অতি প্রাচীন গায়কে এখনও উহাদিগের স্বর-বিন্যাস অবগত আছেন, তাঁহারা দেহ ত্যাগ করিলে, তাঁহাদের সঙ্গে সঙ্গে উহারাও মার্গ সঙ্গীতের* ন্যায় দেবলোকে গমন করিবে । অতএব এখনও ভিন্ন ভিন্ন স্থানের প্রথিতযশ প্রাচীন গায়কদিগের নিকট হইতে এই সকল রাগের যথার্থ বিশুদ্ধ স্বর-বিন্যাস সংগৃহ পূর্বক স্বরলিপিকৃত করিলে, উহারা স্থায়ী হইতে পারে । যিনি ইহা করিবেন, তিনি ভারতীয় সঙ্গীতের যথার্থ হিতৈষী বলিয়া পরিচিত হইবেন । কিন্তু দুঃখের বিষয় এই, যে এ পর্য্যন্ত কেহ তাহা করিতে পারিল না । 'সঙ্গীতসার' ও 'কণ্ঠকৌমুদী' নামক গুরুদ্বয়ে এই প্রকার কতকগুলি রাগের যে স্বর-বিন্যাস দৃষ্ট হয়, তাহা বিশুদ্ধ হয় নাই ; কেননা উহা বিখ্যাত প্রাচীন কালাবৎ দিগের মুখে ভিন্ন রূপ শুনা যায় ।

শুদ্ধ, সালঙ্ক, ও সঙ্কীর্ণ ।

প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত-শাস্ত্রকারগণ রাগ-রাগিনীকে এক প্রকার তিন ভ্রোণীতে বিভক্ত করিয়াছেন ; যথা :—শুদ্ধ, সালঙ্ক ও সংকীর্ণ । যে সকল রাগে অন্য কোন

* মার্গ সঙ্গীতের বিষয় ১২শ পৃষ্ঠা পরিলক্ষ্যে দেখিব্য ।

রাগ মিশ্রিত নাই, তাহাদিগকে শুদ্ধ; যে সকল রাগ দুই রাগ মিশ্রণে উৎপন্ন, তাহাদিগকে সালঙ্ক; এবং যে সকল রাগ তিন কি ততোধিক রাগ মিশ্রণে উৎপন্ন হইয়াছে, তাহাদিগকে সংকীর্ণ বলা হইয়াছে। কোন্ কোন্ রাগ এই তিনের কোন্ শ্রেণীর অন্তর্গত, তৎ সম্বন্ধে এম্বুকারদিগের মধ্যে অনেক প্রকার মত ভেদ।

এ বিষয়ে হিন্দুস্থানী ওস্তাদদিগের মধ্যে কি প্রকার মত পুচ্ছলিত, তৎসম্বন্ধে কাণ্ডেন উইলার্ড সাহেব অনেক অনুসন্ধান করিয়াছিলেন। তিনি লিখিয়াছেন যে, সাধারণত লোকে রাগগুলিকে শুদ্ধ জাতীয়, এবং রাগিণী গুলিকে সংকীর্ণ জাতীয় বলে; আবার অনেকে রাগগুলিকেও সংকীর্ণ শ্রেণী মধ্যে পরিগণিত করে; কেহ কেহ কানড়া, তোড়ি, মল্লার, নট, সারঙ্গ, গুজ্জরী, এই কয়টাকে শুদ্ধ রাগ বলে। এই রূপ এত প্রকার মত ভেদ, যে সকলেই যেন ছেলে খেলার খায় বোধ হয়। বস্তুতঃ অধুনা রাগ-রাগিণীগণকে ঐ প্রকার শ্রেণী বদ্ধ করা রখা শ্রম, উহার কোনই ফল নাই।*

কাণ্ডেন উইলার্ড সাহেব, তাঁহার রুত হিন্দু সংগীত-বিবরণ গ্রন্থে সংকীর্ণ জাতীয় রাগের এক স্মরণ তালিকা দিয়া, এক এক রাগ কি কি মিশ্রণে উৎপন্ন, তাহা লিখিয়াছেন। বাঙ্গলা সংগীতসারে ও বাঙ্গলা সংগীতরত্নাকরেও উহার অনুকরণে এক এক তালিকা দেওয়া হইয়াছে। উক্ত সাহেব তদীয় তালিকার আদি ছয় রাগকেও সংকীর্ণ জাতি মধ্যে ধরিয়াছেন; যথা:— হিন্দোল,

*প্রাচীন রাগ-রাগিণী যে কাহারও রচিত নহে, সকলই সংগ্রহ, প্রাচীন সঙ্গীত শাস্ত্রকারগণ কর্তৃক রাগের উক্ত শ্রেণী-ভেদ ব্যাপারটা তাহার সাক্ষ্য দিতেছে। আধুনিক কালে ঐ শ্রেণী-ভেদ দ্বারা সঙ্গীত চর্চার কোন উপকার দর্শে না; কেননা অধুনা ঐ শ্রেণী অনুসারে রাগাদি চেনা দুষ্কর; এজন্য বহুকাল হইতে, উহার ব্যবহার নাই। কিন্তু যে পুরাকাল রাগ-রাগিণীগণের প্রথম সংগ্রহ হয়, তখন ঐ শ্রেণী-ভেদের প্রয়োজন ছিল বলিয়া, বোধ হয়; কারণ তখন ভিন্ন ভিন্ন দেশীয় দুই তিন রাগ মিশ্রিত করিয়া গাইলে, সঙ্গীতবিদগণ তাহা সহজেই চিনিতে পারিত। মনে কর, তৈরবের সহিত মেঘ মিশ্রিত করিয়া গীত হইলে, তাহা তখনকার শ্রোতা অনায়াসেই ধরিয়া দিতে পারিত; কেননা তখন রাগ সংখ্যা অল্প ছিল, এবং যে কয়েকটি ব্যবহৃত হইত, তাহারা তৎকালে জীবিত থাকতে, অর্থাৎ তত্তদ্রদেশীয় লোকের জাতীয় স্বররূপে বর্তমান থাকতে, তাহাদের মূর্তি আজ্ঞাল্যমান ছিল; সুতরাং মিশ্রামিশ্র রাগ লোকে অনায়াসেই চিনিতে পারিত। কিন্তু আধুনিক কালে ঐ তৈরব ও মেঘ মিশ্রণে উৎপন্ন তৃতীয় রাগটা এক মৌলিক রাগ বলিয়া বিবেচিত হইবে; কেননা এক্ষণে তৈরবের ও মেঘের সেই প্রাচীন মূর্তি আর নাই, অনেক পরিবর্তন হইয়া গিয়াছে। এই জন্য এক্ষণে মিশ্র রাগাদির উৎপত্তি নিরাকরণ হওয়া অসম্ভব; সুতরাং তদ্বিষয়ে নানা লোকে নানা প্রকার বলে। বস্তুতঃ প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থের নিয়মসকল আধুনিক সঙ্গীতের উপযোগী নহে। সে কালে কোন নূতন রাগ দ্বারা শ্রোতৃবর্গের মনোবর্ষণ করিতে হইলে, গায়কগণ দুই তিন পুরানো প্রচলিত রাগের অংশ গ্রহণে একটা নূতন মূর্তি উদ্ভাবন করিয়া গাইত; কোন নূতন মৌলিক স্বরবিন্যাস তখনকার সমাজে সমাদৃত হইত না।

তোড়ি, কানড়া ও পুরিয়ার সংযোগে ভৈরব-রাগ উৎপন্ন; কল্যাণ, কামোদ, সামন্ত, ও বসন্ত সংযোগে মেঘ-রাগ উৎপন্ন। রাগ-রাগিনীর মিশ্রণ কি রাসায়নিক যোগের তায়, যে, সংযুক্ত দ্রব্যের বর্ণ সংযুক্ত্যমান আদি দ্রব্য-নিচয়ের বর্ণ হইতে সম্পূর্ণ বিভিন্ন হইবে? ইহা নিতান্ত যুক্তিবিকল্প ও হাস্যস্কর কথা! বিশেষ আদি রাগোৎপত্তির যুগ যুগান্তর পরে অত্যাশ্চর্য রাগ-রাগিনীর জন্ম হইয়াছে। যাহা হউক, উইলার্ড সাহেব বিদেশীয় লোক; তাঁহার জ্ঞান মার্জনীয়। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় এই যে, সংগীতসারকর্তা সংগীতাদ্যাপক ঐযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয়ও বাচ বিচার না করিয়া অন্ধের ন্যায় পূর্ববর্তী সংগীত গ্রন্থকারদিগের অনুবর্তী হইয়াছেন। সংগীতসারের শেষভাগে দৃষ্ট হইবে যে, আমাবরী, ভৈরবী ও গুজরী সংযোগে কাফী উৎপন্ন, এই রূপ লিখিত হইয়াছে। ঐ তিনটি রাগিনীতেই রি ও ধ কোমল; কাফীর রি ও ধ তবে কোমল হইল না কেন? এই প্রকার অনেক অসঙ্গতি ও ভ্রান্তি ঐ গ্রন্থে প্রবেশ করিয়াছে।

ওড়ব, খাড়ব, ও সম্পূর্ণ।

প্রাচীন কালের গ্রন্থকর্তাগণ রাগ-রাগিনীর ব্যবহার্য সুরের সংখ্যানুসারে তাহাদিগকে আর এক প্রকার তিন জাতিতে বিভক্ত করিয়াছেন; যথা,—ওড়ব, খাড়ব (খাড়ব), ও সম্পূর্ণ। এই বিভাগ কতক আবশ্যকীয় বটে। যে সকল রাগে সুরত্রায়ের পাঁচটিমাত্র সুর ব্যবহার হয়, দুইটি বর্জিত থাকে, তাহাদিগকে ওড়ব জাতীয় কহে; যে রাগে ত্রায়ের ছয়টি সুর ব্যবহার হয়, একটি বর্জিত থাকে; তাহাকে খাড়ব কহে; এবং যাহাতে সাত সুরই ব্যবহার হয়, তাহাকে সম্পূর্ণ জাতীয় কহে। আধুনিক সঙ্গীতে ঐ তিন জাতীয় রাগ কি কি প্রকার, তাহা পর পরিচ্ছেদে প্রদর্শিত হইবে।

ঐ তিন জাতি সম্বন্ধে প্রাচীন গ্রন্থকারগণের এবং আধুনিক গুণ্ডাদিগের মধ্যে পরস্পর অনেক মত ভেদ দৃষ্ট হয়। ইহাতেই স্পষ্ট প্রতীয়মান হইতেছে যে, রাগাদির উক্ত জাতিত্বের মূলে দোষ আছে, অর্থাৎ ঐ জাতি বিভাগ কান বৈজ্ঞানিক ভিত্তির উপর স্থাপিত নহে; তাহা হইলে উহাতে লোকের ত ভেদ কখনই হইতে পারিত না। প্রাচীন রাগ-রাগিনীগুলি যে এক এক দেশের জাতীয় গান, উক্ত ওড়ব খাড়ব জাতিত্ব তাহার অত্যন্ত প্রমাণ। এক এক দেশীয় জন সাধারণের এ রূপ অভ্যাস যে, তাহারা ত্রায়ের ই একটি সুর উচ্চারণ করিতে পারে না। নেপাল ও ভূটান তরাইস্থ অরণ্য বাসী মেচজাতির গানে কেবল সা-গ-প-সা, এই কয়টি সুর মাত্র ব্যবহার

হয়। ভাগলপুর বিভাগস্থ প্রদেশ বাসী ইতর সাধারণে প-এর উপরে চড়িতে পারে না। নাগপুরিয়া ধান্ডু কুলিরা গ-স্বর উচ্চারণ করিতে পারে না; তাহাদের জাতীয় স্বর রুদ্দাবনি সারঙ্গ: তাহারা এই রাগের এমন সুন্দর ভাঁজে গান গায়, যে অপর দেশীয় শিক্ষিত গায়ক ভিন্ন তাহা আদায় করিতে পারে না। চীন দেশীয় গানে সাধারণত ম ও নি ব্যবহার হয় না; পরিত্রাজকেরা বলেন, তথাকার প্রায় সকল গানই ঔড়ব জাতীয়; ইহার অর্থ এই যে, ম ও নি বর্জন করিয়া গান করা চৈনদের জাতীয় অভ্যাস। সংগীতের অনুরূপ বালাবস্থায় স্বর প্রামের সমস্ত সাত স্বর প্রকাশ পায় না; ইহা পৃথিবীস্থ বহু প্রাচীন ও আধুনিক অনুরূপ জাতির বিবরণে সর্বদাই দৃষ্ট হয়। হিন্দু সংগীত অতীত প্রাচীন; অতএব পুরাকালের যে সকল জনসমাজ হইতে প্রাচীন রাগ-রাগিণী গুলি সংগৃহীত হইয়াছে, তদ্রূপ লোকদিগের স্বর প্রামের দুই এক স্বর বাদ দিয়া গান গাওয়ার অভ্যাস ছিল; ইহাতেই ঔড়ব খাড়বের জন্ম।

ব্রহ্মা ও হনুমন্ত, উভয় মতের একত্রিত আটটি প্রচলিত রাগের মধ্যে জ্রী ও বৃহন্নট, এই দুইটি ব্যতীত আর সকলেই, কেহ ঔড়ব, কেহ খাড়ব। কোন প্রমের মতে ভৈরব খাড়ব—রি বর্জিত, কোন মতে ঔড়ব—রি ও প বর্জিত; অর্থাৎ ভৈরব যে প্রাচীন জনসমাজের জাতীয় স্বর ছিল, তদ্রূপ লোকেরা রি ও প উচ্চারণ করিতে পারিত না, এই জন্যই ভৈরব ঔড়ব অথবা খাড়ব ছিল। কিন্তু পরে ক্রমে লোকের স্বরাভ্যাসের উন্নতির সহিত ভৈরবও সম্পূর্ণ জাতীয় হইয়া দাঁড়াইয়াছে; অর্থাৎ তাহাদের রি ও প উচ্চারণ করা সহজ, তাহারা ভৈরবে রি ও প কেননা উচ্চারণ করিবে? উহাতে রি ও প ব্যবহার করা সম্বন্ধে ভৌতিক প্রতিবন্ধকতা কিছুই ছিল না, অর্থাৎ রি ও প উচ্চারণ করা অসম্ভব কি প্রতি কষ্ট কার্য্য নহে; এই জন্যই আধুনিক কালে উহাতে রি, প ব্যবহার হইতেছে; তাহাতে ভৈরবের কিছুই অনিষ্ট হয় নাই। ইহাতে কেহ এ রূপ তর্ক করিতে পারেন, যে রি ও প বর্জনে প্রাচীন কালে ভৈরবের যে অতি মনোহর রূপ ছিল, এক্ষণে তাহা নাই। ইহা কেবল তর্ক মাত্র; কেননা ইহার উত্তরে আর এক জনে এ রূপ বলিতে পারেন, যে পুরাকালে ভৈরব বরং অঙ্গহীন ছিল, আধুনিক কালে উহা পূর্ণাবয়ব প্রাপ্ত হইয়া অধিক মিষ্ট হইয়াছে। ভাল মন্দ দর্শের মুখে; সুন্দরকে যদি বিকৃত করিয়া কুৎসিত করা যায়, সর্ব সাধারণে তাহা কখনই অনুমোদন করিবে না। ভৈরবে রি ও প ব্যবহার করিলে যদি তাহা কুৎসিত হইত, তাহা হইলে সাধারণে কখনই তাহা অনুমোদন করিত না। রাগের

মনোহারিতা গায়কের মুখে; লোকের যাহাতে মনোরঞ্জন হয়, রাগের পক্ষে সেই নিয়মই হক্, ও অপরিবর্তনীয়। হিন্দুস্থানী ললিতে প নাহি, ও ধ স্বাভাবিক; কিন্তু বঙ্গদেশে সেই ললিত প ও কোমল-ধ বিশিষ্ট হইয়া গিয়াছে। ইহাতে বাদ্ধলা ললিত মনোরঞ্জন বিষয়ে হিন্দী ললিতাপেক্ষা অল্প ক্ষমবান নহে, বরং অধিক; কারণ হিন্দুস্থানী তোড়ি ও ভৈরবী ব্যতীত, বাদ্ধলা ললিতের স্থায় ককণ রসোদ্দীপক রাগিণী প্রায় দুর্লভ হয় না।

পরন্তু ইতিহাসের জন্য প্রাচীন সামগ্রী অবিকৃত রাখাই উচিত; উহার বিকৃত হওয়া, ও ধ্বংশ হওয়া, সমান কথা। ফলত দুঃখের বিষয় এই যে, কালে কচির পরিবর্তনের সহিত সংগীতের যেমন পরিবর্তন হইয়াছে, প্রাচীন আর্চ্যগণ যে সকল স্রবিন্যাস যোগে গান করিতেন, তাহাদের প্রাচীন মূর্তিও ধ্বংশ হইয়া গিয়াছে। প্রত্ন-তত্ত্বের (আর্কিয়লজি-র) মর্ম ভারতীয় সংগীত ব্যবসায়ী লোকদিগের, ও তাহাদের শ্রোতৃবর্গের অবগত থাকা আশা করা যায় না; সুতরাং তাহারা প্রাচীন স্রব-বিন্যাস সকল এত পরিবর্তন করিয়া ফেলিয়াছে, যে উহারা এক্ষণে সম্পূর্ণ নূতন হইয়া দাঁড়াইয়াছে; এবং পরলিপি অভাবে উহাদের প্রাচীন মূর্তি রক্ষা পায় নাই।

ভারতীয় লোকের প্রাচীন বিষয়ের প্রতিশ্রদ্ধা ও আদর আছে বটে, কিন্তু তাহা ইতিহাস-প্রিয়তা জনিত নহে; তাহা আলস্য ও নিশ্চেষ্টতার ফল, অর্থাৎ “কে আবার বদলায়, যাহা আছে সেই ভাল”। এই জন্য ভারতীয় লোকদিগের নূতন সৃষ্টি করার ক্ষমতা প্রফুটিত হয় নাই, এবং নূতনের প্রতি আস্থাও নাই। কিন্তু জন সমাজের কচি ও অভ্যাসের ক্রমশ পরিবর্তন হওয়া স্বাভাবিক; তাহা কেহই রোধ করিতে পারে না; তজ্জন্য সময়ে সময়ে নূতন নূতন অভাবের উদ্ভব হয়। যে জাতি অলস, তাহারা সেই গভাবসকল সহ্য করিয়া থাকে; আর যাহারা শ্রমী ও যত্নশীল, তাহারা প্রায় অভাব মোচন পূর্বক কচি চরিতার্থ করে। ইদানী নিরলস ইউরোপীয় লোকদিগের সহিত যোর প্রতিদ্বন্দ্বিতা হওয়াতে, আমাদের আলস্য ত্যাগ করিতে হইয়াছে, এবং তৎসহিত নূতনত্বের প্রতি আমাদের অশ্রদ্ধাও কমাতে হইতেছে। এই সুযোগে যাহাতে আমাদের জাতীয় উন্নতির সোপানও নির্মিত হয়, তাহার চেষ্টা করা সকলেরই উচিত।

১ম. পরিচ্ছেদ:—রাগ-রাগিণী গাওয়ার সময়,

ও ঠাট প্রভৃতি নিরূপণ।

রাগ-রাগিণীসকল দিন রাত্রে এক এক নির্দিষ্ট সময়ে গান করার বিধি যে নিত্য কাম্পনিক, তাহা বিবেচক ব্যক্তি মাত্রেই স্বীকার করেন। সুরের বিভিন্ন বিচ্ছাসের মধ্যে এমন কিছুই নাই, যে, কোন নির্দিষ্ট সুর দিবারাত্রের কোন নির্দিষ্ট সময়ে না গাইলে আশানুরূপ ফলোৎপাদন হয় না। সুরের দ্বারা মনের ভাব ব্যক্ত করা, এবং শ্রোতার মনে সেই ভাবের উদ্বেগ করাই সংগীতের মূল উদ্দেশ্য; সেই সকল ভাব বিশুদ্ধ রূপে ব্যক্ত করার সহিত সময়ের কোন সম্বন্ধ থাকিতে পারে না। প্রাতঃকালে গাইয়া যে ভাব ব্যক্ত করা হইল, রাত্রে গাইলে কি সেই ভাব ব্যক্ত হইবে না? অবশ্যই হইবে। তবে গায়ক ও শ্রোতার মনের অবস্থার উপর সংগীতের ফল নির্ভর করে, সন্দেহ নাই। কিন্তু কোন এক নির্দিষ্ট সময়ে সকল লোকেরই মানসিক অবস্থা সমান নহে। একই সময়ে প্রত্যেক ব্যক্তির মনের অবস্থা যদি এক রূপ হইত, তাহা হইলে ভিন্ন ভিন্ন মনের ভাব প্রকাশ কবণার্থ নির্দিষ্ট সময়ের প্রয়োজন হইত। তবে সমাজস্থ হইয়া থাকিতে হইলে, সকল কার্যেরই এক একটা সময় স্থির করিয়া লইতে হয়। যেমন শাদা কণায়, স্নানাহারের সময় সংগীত ভাল লাগে না; এই প্রকার যাহা কিছু প্রভেদ। কিন্তু আবার অভ্যাসে আর এক স্বভাব হইয়া উঠে, যেমন ইংরাজেরা রাত্রে ব্যাণ্ড বাজা শুনিতে শুনিতে খানি খায়। স্নানের সময় তৈল মর্দন করিতে করিতে অনেক স্বাধীন অবস্থাপন্ন ধনী ব্যক্তির গান শোনা অভ্যাস থাকে। কিন্তু সকল লোকেরই ঐ প্রকার অভ্যাস থাকা সম্ভব হয় না। দিন রাত্রে মধ্যে দুইটা বস্তুর প্রভেদ অধিক কার্যকর,—আলোক ও উত্তাপ। পরন্তু উন্নত সমাজস্থ সুশিক্ষিত সভ্য লোকে আলোক ও উত্তাপের ব্যতিক্রমের সহিত মনের অবস্থার ব্যতিক্রম হইতে দেন না; স্তবরাং নির্দিষ্ট প্র-বিচ্ছাসের জন্য সময় নির্দিষ্ট রাখাও তাঁহার প্রয়োজন হয় না।

খ্যাতনামা সার উইলিয়ম জোন্স মনেহ করিয়াও স্থির করিতে পারেন নাই, যে প্রাচীন হিন্দু সংগীতবেত্তারা ইহা জানিতেন কি না, যে ধনি পরিচালক বায়ু উষ্ণ হইয়া তরল হইলে, ধনির গতি দ্রুত হয়; এবং শীতল

হইয়া গাঢ় হইলে, ধনির গতি মন্দ অর্থাৎ লম্বা হয়। প্রাচীন আৰ্য্য গায়ক গণ ইহা জানিলেই বা কি হইত? উহাতে সুরের তৃপ্তি প্রদায়িনী শক্তির যে কোন ব্যতিক্রম হয় না, তাহা ধনি বিজ্ঞানে স্পষ্ট প্রকাশ আছে। কথায় বলি, শীতের সময় রি-এর পর ম অপেক্ষা কি রি-এর পর গ অধিক মিষ্ট, এবং গ্রীষ্মের সময় গ-এর পর ম অপেক্ষা কি গ-এর পর রি অধিক মিষ্ট শুনায়? কিম্বা আলোকের সময় ম-এর পর প অপেক্ষা কি ম-এর পর ধ অধিক মিষ্ট, এবং অন্ধকারের সময় প-এর পর ধ অপেক্ষা কি প-এর পর ম অধিক মিষ্ট শুনায়? এ রূপ বিশ্বাস যে হাশ্বস্কর, তাহা বিবেচক ব্যক্তিমাট্রেই বুঝিতে পারেন।

পৌত্তলিক সংস্কারাবিষ্ট গায়কগণ রাগের সময় নির্দেশের এক চমৎকার পৌরাণিক ব্যাখ্যা করিয়া থাকেন। তাঁহারা বলেন যে রাগ-রাগিণীগণ এক এক দেবতা; তাঁহাদিগকে যখন তখন আশ্বান করিলে, তাঁহারা শ্রুতিতে পারেন না; তাঁহাদের সাবকাশানুসারে আশ্বান করিলে, তাঁহারা অবতীর্ণ হইয়া গায়ক ও বাদককে প্রভূত রঞ্জন শক্তি প্রদান করেন; এই জন্তই অসময়ে কোন রাগ গাইলে তাহা সুরম হয় না। বিশ্বাস করিতে পারিলে, রাগাদির সময় নিরূপণের উল্লিখিত ব্যাখ্যা ভিন্ন উপযুক্ততর ব্যাখ্যা নাই।

পৃথিবীস্থ যাবতীয় আধুনিক সভ্য সমাজে, কি স্বাধীন, কি পরাধীন, উভয় অবস্থাপন্ন লোকদিগের মধ্যে সন্ধ্যার পর সংগীতালোচনার নিয়ম প্রচলিত হইয়াছে। অধুনা যে সকল চাক্রে লোক হিন্দু সংগীতালোচনা করেন, কুসংস্কার দোষে কিম্বা প্রাচীন প্রথার অনুরোধে তাঁহাদের প্রাতঃকালীয় রাগাদির চর্চা প্রায়ই ষটিয়া উঠে না; ইহা নিতান্ত অজ্ঞায়, ও ভ্রুংখের বিষয়। রাগের সহিত সময়ের যে কোন সম্বন্ধ নাই, যে সকল প্রাচীন সংগীত-শ্রদ্ধ-কার রাগাদির সময় নিরূপণ করিয়াছেন, তাঁহাদেরই মধ্যে মতের ঘোরতর অনৈক্যই উহার প্রমাণ। “সংগীত পারিজাতে” ভূপালী প্রাতে, ও ভৈরবী সন্ধ্যায় গাইতে বিধি আছে; ভারতের দক্ষিণ প্রদেশে ইমন প্রাতে এবং ভৈরবী রাতে গাওয়ার প্রথা শুনা যায়; কোন মতে ললিত, রামকলী, তাড়ি সাংসকালে গাওয়ার বিধি আছে*। ইহা আমাদের ও হিন্দুস্থান

• “ছায়া গৌড়ী তথা চান্দা ললিতা চ তথা মতা।

মল্লারিকা তথা ছায়া গৌরী তু ভোড়িকাঃসয়া ॥

গৌড়ী মালব-গৌড়চ রামকিরী তথৈব চ।

এতে রাগা বিশেষণ প্রাতঃকালে চ নিম্নিতাঃ ॥

সায়মেষাপ্ত গানেন মহতীং শ্রিয়মাণুয়াৎ।” সংগীতসারসংগ্রহ।

প্রচলিত মতের সম্পূর্ণ বিপরীত। ফলত প্রাচীন গ্রন্থকারগণ ইহাও বলিয়াছেন যে, শাস্ত্রে ভিন্ন ভিন্ন রাগ ভিন্ন ভিন্ন নির্দিষ্ট সময়ে গান করীর বিধি থাকিলেও, যে দেশে যে ব্যবহার, তাহাই প্রসিদ্ধ* ; এবং রাজাজ্ঞায় ও যাত্রা নাট্যাভিনয় প্রভৃতিতে রাগাদি অসময়ে গীত হইলেও দোষ হয় না†। ইহাতে স্পষ্ট প্রতীয়মান হইতেছে যে, প্রাচীন গ্রন্থকারগণও রাগাদির সময় নিরূপণ তত বিশ্বাস করিতেন না; তবে কিনা প্রাচীন প্রথার বিপক্ষতাচরণ করাও তাহাদের ইচ্ছা ছিল না। এক্ষণে প্রশ্ন হইতে পারে যে, এই প্রথার মূল কি? অনেকেই সংস্কৃত নাটকে পড়িয়াছেন যে, প্রাচীন কালে রাজাদিগের প্রাসাদে প্রহরে প্রহরে বৈতালিকদিগের গান ও বাজ হইত; এক্ষণে সেই রীতি কেবল দেবালয়াদিতে দৃষ্ট হয়। দিন দিন প্রতি প্রহরে গান বাজ করিতে হইলে, এতাদিক হুতন হুতন রাগ সংগ্রহ করা সহজ ব্যাপার নহে। এই জন্ত পুরাকালের সংগীত ব্যবসায়ীরা কৌশল করিয়া এক এক সময়ের জন্ত এক এক রাগ নির্দিষ্ট করিয়া লইয়াছিলেন; ইহাতে অমিষ্ট রাগ, কিম্বা কোন রাগ অতিশয় পুরাতন ও ছুরিত হইলেও, যথোচিত সময়ে গীত হইলে, কেহ আপত্তি করিতে পারিত না; শুনিতেই হইত। এই রূপ করিয়া রাগ-রাগিণীর সময় নিরূপিত হইয়া গিয়াছে। বাস্তবিক এই প্রকার সময়ের অনুরোধেই, অতীব প্রাচীন কালীয়, ও অনেক অমিষ্ট রাগ এ কাল পর্যন্ত প্রচলিত রহিয়াছে। এক এক রাগ চিরকালই এক নির্দিষ্ট সময়ে গাওয়া ও শুনা অভ্যাস হওয়াতে, অজ্ঞ সময়ে সেই রাগ গীত হইলে তত সুরম হওয়া বোধ হয় না। অভ্যাস অতি প্রবল ব্যাপার; অভ্যাসে হুতন স্বভাবের উৎপত্তি হয়। অনেকে বলে যে, ভৈরবের সহিত প্রাতঃকালের কোন সম্বন্ধ যদি নাই, তবে তাহা বৈকালে কি রাত্রি গাইলেও প্রাতঃকাল মনে হয় কেন? ইহার কারণ স্মৃতি-উদ্দীপনা (অ্যাসোসিয়েশন)। কোন দুইটা দ্রব্য বা কার্য সর্বদাই একত্রে দেখা কি শুনা অভ্যাস হইলে, তাহার একটিকে দেখিলে কি শুনিতে অপরটা স্মৃতিপথে উদ্ভূত হয়, ইহা নৈসর্গিক নিয়ম। কথায় বলে—“চাৰে কাটি পড়িলে চড়কের পিঠ সড় সড় করে”, ইহারও কারণ স্মৃতি-উদ্দীপনা। আমরা ক্রন্দন ধ্বনির সহিত সর্বদাই মুখ স্নান ও চক্ষু জল দেখি; সেই জন্ত কোথাও রোদন শুনিলে, স্নান মুখ ও সজল নয়ন মনে উদ্ভূত হয়। স্বভাবের

* “এবম্ভবিধাচার্যে গান কালঃ সমীৰিতঃ।

বসিন্দেদেশে যথা শিষ্টৈর্গীতং বিজ্ঞপ্তাচারেণ॥” সঙ্গীত নির্ণয়।

† “রঙ্গভূমৌ নৃপাজ্ঞেয়াং কাল দোষো ন বিদ্যতে।” নারদ সংহিতা।

এই নিয়ম নিবন্ধন অত্র সময়ে ভৈরব শুনিলেও মনে প্রাতঃকালের ভাব উদয় হয়; পুরবী শুনিলে সন্ধ্যার ভাব উদয় হয়, ইত্যাদি। অতদ্ব্যতীত আর কোনই কারণ নাই। অধুনা তন হিন্দুস্থানে প্রচলিত কোন্ কোন্ রাগাদির নিরূপিত সময় কি কি, তাহারা কোন্ জাতীয়, এবং কোন্ ঠাটে গেল, তাহা নিম্নে বর্ণানুক্রমে প্রদর্শিত হইতেছে।

প্রচলিত রাগাদির সময়, ঠাট ও জাতি।

রাগ।	সময়।	ঠাট।	জাতি।	বর্জিত।
আড়ানা ...	রাত্রি ২য় প্রহর†	কোমল গ ও নি ...	সম্পূর্ণ	
আভীরি ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল গ ও নি ...	ঐ	
আসাবরী ...	দিবা ২য় প্রহর	কোমল রি, গ, ধ ও নি ...	ঐ	
আলাহিয়া ...	দিবা ২য় প্রহর	স্বাভাবিক ...	ঐ	
ইমন (সর্ব প্রকার) §	রাত্রি ১ম প্রহর	কড়ি ম ...	ঐ	
ইমন-কল্যাণ ...	রাত্রি ১ম প্রহর	ছুই ম ‡	ঐ	
কল্যাণ, ...	রাত্রি ১ম প্রহর	কড়ি ম ...	ঐ	
কানড়া (সর্ব প্রকার)	রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি ...	ঐ	
কামোদ, ...	রাত্রি ১ম প্রহর	কোমল নি ...	ঐ	
কালাহড়া ...	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ ...	ঐ	
কেদারা ...	রাত্রি ১ম প্রহর	ছুই ম ...	ঐ	
কোকব ...	দিবা ২য় প্রহর	স্বাভাবিক ...	ঐ	
খট্ট ...	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ, দুই গ ও নি	ঐ	

* এই ঠাটের সহিত মং প্রণীত “সেতার শিক্ষা” গ্রন্থে লিখিত রাগাদির ঠাটের কোন কোন ছানে অনৈক্য হইবে; কারণ ঐ পুস্তক লিখা কালীন আমাদের সংগ্রহের ও অনুসন্ধানের ত্রুটি ছিল।

† তিন তিন ঘণ্টায় এক এক প্রহর। প্রথম প্রহর উবা হইতেই আরম্ভ।

‡ ছুই ম-এর অর্থ কড়ি ও স্বাভাবিক ম; ছুই নি-এর অর্থ কোমল ও স্বাভাবিক নি; ছুই গ-এর মর্থও ঐ। § অর্থঃ ইমনের সহিত যে যে রাগ মিশ্রিত হয়, যমন ইমন-ভূপালী।

রাগ।	সময়।	ঠাট।	জাতি।	বর্জিত।
ধাড়াজ ...	রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	ছই নি ...	সম্পূর্ণ	
গাঙ্গারী ...	দিবা ২য় প্রহর	কোমল রি, গ, ধ ও নি ...	ঐ	
গারা ...	রাত্রি ২য় প্রহর	ছই নি ...	ঐ	
গুণকেনী ...	দিবা ২য় প্রহর	কোমল রি ও ধ, ও ছই ম	ঐ	
গুজ্জরী ...	দিবা ২য় প্রহর	কোমল রি. গ, ধ ও নি ...	ঐ	
গোড় ...	রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি ..	ঐ	
গৌর-সারঙ্গ ..	দিবা ২য় প্রহর	ছই ম ...	ঐ	
গৌরী ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, ও ছই ম	ঐ	
চৈত গৌরী ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ ..	ঐ	
ছায়ানট ...	রাত্রি ১ম প্রহর	স্বাভাবিক ...	ঐ	
জয়জয়ন্তী ...	রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল নি ও ছই গ ...	ঐ	
জয়ন্তী ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, কড়ি ম ...	ঐ	
জয়ন্ত ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও কড়ি ম ...	খাড়ব	পা
জিলক ...	রাত্রি ২য় প্রহর	ছই নি ...	সম্পূর্ণ	
সিঁথোটি ...	রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল নি ...	ঐ	
তিলক কামোদ ...	রাত্রি ২য় প্রহর	ছই নি ...	ঐ	
তোড়ী (সকল প্রকার)	দিবা ২য় প্রহর	কোমল রি, গ, ধ ও নি ...	ঐ	
ত্রিধন ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, কড়ি ম...	ঐ	
দরবারী তোড়ী ...	দিবা ২য় প্রহর	ঐ রি, গ, ধ ও নি, কড়ি ম	ঐ	
দরবারী কানড়া ...	রাত্রি ১ম প্রহর	কোমল গ, ধ ও নি ...	ঐ	
দেওগিরি ...	দিবা ২য় প্রহর	স্বাভাবিক ...	ঐ	
দেশাক ...	রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ, ছই নি° ...	ঐ	

রাগ।	সময়।	ঠাট।	জাতি।	বর্জিত।
দেশ ...	রাত্রি ২য় প্রহর	ছুই নি...	সম্পূর্ণ	
দেশকার...	দিবা ১ম প্রহর	শ্রাব্যিক ...	খাড়ব	ম
ধনজী ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, কড়ি ম..	সম্পূর্ণ	
নট (সকল প্রকার)...	রাত্রি ১ম প্রহর	শ্রাব্যিক ...	ঐ	
নটকিন্দ্র	রাত্রি ১ম প্রহর	শ্রাব্যিক ...	ঐ	
নিসাসাগ	রাত্রি ১ম প্রহর	ছুই নি...	ঐ	
পঞ্চম ...	দিবা ২য় প্রহর	কোমল রি ...	খাড়ব	প
পটমঞ্জরী	রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি...	সম্পূর্ণ	
পরজ ...	রাত্রি ১য় প্রহর	কোমল রি ও ধ, কড়ি ম...	ঐ	
পাহাড়ী ...	রাত্রি ২য় প্রহর	ছুই নি...	ঐ	
পিলু ...	রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল ধ ও গ ...	ঐ	
পূর্বী...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, ও ছুই ম	সম্পূর্ণ	
পুরিয়া ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও কড়ি ম ...	খাড়ব	প
পুরিয়া-ধনজী	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, কড়ি ম...	সম্পূর্ণ	
বসন্ত ...	রাত্রি ১ম ও ২য় ঐ	কোমল রি, ও ছুই ম ...	খাড়ব	প
বাগজী ...	রাত্রি ১য় প্রহর	কোমল গ ও নি...	সম্পূর্ণ	
বাঙ্গালী	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ...	ঐ	
বাহার ...	রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি...	ঐ	
বারোয়া	রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	ছুই গ, ছুই নি ...	ঐ	
বিভাব ...	দিবা ১ম প্রহর	শ্রাব্যিক ...	খাড়ব	ম
রন্দাবনীসারঙ্গ	দিবা ২য় প্রহর	শ্রাব্যিক ...	খাড়ব	গ ও ধ
বেলাবলী	দিবা ২য় প্রহর	ছুই ম ...	সম্পূর্ণ	

রাগ।	সময়।	ঠাট।	জাতি।	বর্জিত।
বেহাগ ...	রাত্রি ২য় ও ৩য় প্রহর	ছুই ম ...	ঔড়ব	রি ও ধ
বেহাগড়া ...	রাত্রি ৩য় প্রহর	ছুই নি ...	খাড়ব	রি
বৈরাটি ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, কড়ি ম ...	সম্পূর্ণ	
ভটিয়ারী... ..	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ ...	ঐ	
ভীমপলাশী ...	দিবা ৩য় ঐ	ছুই গ, কোমল নি ...	ঐ	
ভূপালী... ..	রাত্রি ১ম ঐ	স্বাভাবিক ...	ঔড়ব	ম ও নি
ভৈরব ...	দিবা ১ম ঐ	কোমল রি ও ধ, ছুই নি ...	সম্পূর্ণ	
ভৈরবী ...	দিবা ১ম ও ২য় ঐ	কোমল রি, গ, ধ, ও নি ...	ঐ	
মধুমাধসারঙ্গ ...	দিবা ২য় ঐ	ছুই নি ...	ঔড়ব	রি ও ধ
মল্লার (সকল প্রকার)	রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	ছুই নি... ..	সম্পূর্ণ	
মারোয়া... ..	দিবা ৪র্থ ঐ	কোমল রি, কড়ি ম ...	খাড়ব	প
মারু ...	রাত্রি ১ম ঐ	স্বাভাবিক ..	সম্পূর্ণ	
মালকৌশ ...	রাত্রি ২য় ঐ	কোমল গ, ধ ও নি ...	ঔড়ব	রি ও প
মিয়া-মল্লার ...	রাত্রি ২য় ঐ	কোমল গ ও নি ...	সম্পূর্ণ	
মালজী ...	দিবা ৪র্থ ঐ	কড়ি ম ...	ঔড়ব	রি ও ধ
মালি-গোঁরা ...	দিবা ৪র্থ ঐ	কোমল রি, কড়ি ম ...	সম্পূর্ণ	
মুলতানী... ..	দিবা ৩য় ও ৪র্থ ঐ	কোমল রি, গ ও ধ, ছুই ম	ঐ	
মেঘ ...	রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	স্বাভাবিক ...	খাড়ব	ধ
যোগিয়া... ..	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ... ..	সম্পূর্ণ	
রাজবিজয় ...	দিবা ৩য় ঐ	কোমল গ ও নি ...	ঐ	
রামকেশী ...	দিবা ১ম ঐ	কোমল রি ও ধ, ছুই নি ...	ঐ	
ললিত ...	রাত্রি ৪র্থ ঐ	কোমল রি ...	খাড়ব	প

রাগ।	সময়।	ঠাট।	জাতি।	বর্জিত।
ললিতাগৌরী ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, ছই ম ...	সম্পূর্ণ	
ভূম ...	রাত্রি ২য় প্রহর	স্বাভাবিক ...	ঐ	
শঙ্করা ...	রাত্রি ২য় প্রহর	ছই ম ...	ঐ	
শঙ্করাভরণ ...	রাত্রি ২য় প্রহর	ছই ম ...	ঐ	
শুক্লবেলাবলী ...	রাত্রি ১ম প্রহর	ছই নি ...	ঐ	
শ্যাম ...	রাত্রি ১ম প্রহর	ছই ম ...	ঐ	
ত্রি-রাগ ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, কড়ি ম ...	ঐ	
ত্রিটক ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ ...	ঐ	
সফর্দা ...	দিবা ২য় প্রহর	ছই নি ...	ঐ	
সাজগিরি ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ ...	খাড়াব	রি
সারঙ্গ (সকল প্রকার)	দিবা ২য় প্রহর	ছই নি ...	সম্পূর্ণ	
সাহানা ...	রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল নি ও গ ...	ঐ	
সিন্দু	রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল নি ও গ ...	ঐ	
সুরট ...	রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	দুই নি ...	ঐ	
সিন্দুড়া ...	রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি ...	ঐ	
সুরমল্লার ...	রাত্রি ২য় প্রহর	ছই নি ...	খাড়াব	গ
সোহিনী ...	রাত্রি ৩য় ও ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ...	খাড়াব	প
হামীর ...	রাত্রি ১ম প্রহর	ছই ম ...	সম্পূর্ণ	
হিন্দোল ...	রাত্রি ২য় ও ৩য় প্রহর	কড়ি ম ...	ঔড়াব	রি ও প

আধুনিক ঔড়াব খাড়াব রাগের বর্জিত সুর সম্বন্ধে ওস্তাদদিগের মধ্যে এই এক নিয়ম প্রায় দেখা যায় যে, যে রাগের যে সুর বর্জিত, তাঁহার সম্বন্ধে সেই সুর সংক্ষেপে অলঙ্কার স্বরূপে প্রয়োগ করিয়া থাকেন।

মেঘ, সুরট, দেশ, গৌড়, প্রভৃতি মঙ্গল জাতীয় কএকটি রাগ বর্ষা ঋতুর যে কোন সময়ে গাওয়া যায়। বসন্ত, হিন্দোল ও বাহার বসন্ত কালের সকল সময়ে গীত হইতে পারে। কাফী হিন্দুস্থানীয়দিগের দোলোৎসবের রাগিণী; উহা জীপঞ্চমী হইতে দোলোৎসব সান্দ্র হওয়া পর্যন্ত সকল সময়েই গীত হইয়া থাকে। ইমন পারস্য রাগ; আমীরখান ইহা ভারতবর্ষে প্রচারিত করেন। ইমনের সহিত অনেক রাগ মিশ্রিত হইয়াছে, যেমন ইমন-পুরিয়া, ইমন-ভূপালী, ইমন-বেলাবলী, ইমন-বেহাগ, ইমন-কল্যাণ, ইমন-ঝিঝোটি বা ইম্বনী, ইত্যাদী। তুরস্ক দেশ হইতেও রাগ সংগৃহীত হইয়া ছিল; যেমন তুরস্ক তোড়ি, তুরস্ক গৌড়, এই প্রকার নাম সংস্কৃত গ্রন্থে দৃষ্ট হইয়া থাকে; কিন্তু তাহা এক্ষণে প্রচলিত নাই। বাহার, আলাহিয়া, সফর্দী, সাজগিরি, সাহানা, আড়ানা, সোহিনী, সুহা, সুধরাই, জিলফ, মাক, এই কএকটি রাগ মুসলমানদিগের সময়ে সংগৃহীত হইয়া ছিল। পিলু, বারোয়া, লুম, ঝিঝোটি মাক, এই কয়েকটি অল্প দিন হইল সংগৃহীত হইয়াছে; কোন সংস্কৃত গ্রন্থেই ইহাদের উল্লেখ দৃষ্ট হয় না; এবং ইহাদের প্রকৃতি অতি ক্ষুদ্র, অর্থাৎ ইহাদের অঙ্গ প্রত্যঙ্গ সকল এখনও সম্পূর্ণ রূপে বর্ধিত ও প্রস্ফুটিত হয় নাই; এবং ইহাদের গান করিবার সময়ও নির্দিষ্ট হয় নাই। পিলু অধুনা হিন্দুস্থানে সাধারণ লোকদিগের মধ্যে খুলন যাত্রার সময় গীত হইয়া থাকে।

এহ-স্বর ও ন্যাস-স্বর।

অনেকের এরূপ ভ্রান্ত সংস্কার যে, প্রত্যেক রাগ স্বরগ্রামের কোন এক নির্দিষ্ট সুর হইতে উৎপাদিত হয়, এবং কোন নির্দিষ্ট সুরেই সমাপ্ত হয়। এই সংস্কারের মূল এই যে, সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থসমূহে “এহ-স্বর” ও ন্যাস-স্বর নামক দুই প্রকার সুরের উল্লেখান্তর, তাহাদের এই রূপ অর্থ করা হইয়াছে—যে সুর হইতে রাগ উৎপাদিত হয়, তাহার নাম এহ-স্বর, এবং যে সুরে রাগ সমাপ্ত হয়, তাহার নাম ন্যাস-স্বর। কিন্তু বিশেষ অনুধাবন করিলে দেখিতে পাওয়া যায় যে, রাগের উৎপাদন ও শেষ, এতী মনগড়া কথা; কারণ প্রাচীন কালের গীত হইতেই রাগ-রাগিণী বাহির হইয়াছে। রাগ-রাগিণী কখন পৃথক সৃষ্ট নহে, যে, রচয়িতা কর্তৃক তাহাদের উৎপাদন ও সমাপ্তি নির্দিষ্ট রাখা হইয়াছে; তাহা হয় নাই। গীতেরই উৎপাদন ও সমাপ্তি স্বর-গ্রামের কোন সুর নির্বিশেষে নির্দিষ্ট থাকা প্রয়োজনসিদ্ধ বটে। এই হেতু সংস্কৃত গ্রন্থকারগণের মধ্যেও ‘এ’ বিষয়ে যথেষ্ট মত ভেদ

দৃষ্ট হয়। কেহ রাগ-রাগিণী সম্বন্ধে গ্রহ-স্বর ও ন্যাস-স্বর উল্লেখ করেন; কেহ গীত সম্বন্ধে গ্রহ-স্বর ও ন্যাস-স্বর বর্ণনা করেন,—অর্থাৎ যে সুর হইতে গীত আরম্ভ হয়, তাহাই গ্রহ-স্বর; এবং যে সুরে গীত শেষ হয়, তাহাই ন্যাস-স্বর। (১২শ পরিচ্ছেদে ঐ বিষয়ের প্রমাণ দ্রষ্টব্য।) আমার মতে ঐ শেবোক্ত বিষয়ই যুক্তি ও ব্যবস্থা সঙ্গত বলিয়া বোধ হয়; তাহার দৃষ্টান্ত,—“তজ্জ তজ্জরে মন কৃষ্ণ” নামক চোঁতালে ইমন-কল্যাণের হিন্দী ধ্রুপদ সা হইতে আরম্ভ হয়, এবং রি-এ সমাপ্ত হয়; “আনন্দী জগবন্দী” নামক ঐ তালে ঐ রাগের ধ্রুপদ প হইতে উত্থাপিত হইয়া সা-এ সমাপ্ত হয়; “আম্রা মাডি আরজ্জ শুনিয়ে” নামক ইমন-কল্যাণের খেয়াল নি হইতে উত্থাপিত হইয়া সা-এ শেষ হয়; “ব্রহ্মময়ী পরাংপরী” নামক দাওয়ান মহাশয় (রঘুনাথ রায়) রুত ইমন-কল্যাণের খেয়ালটী রি হইতে আরম্ভ হইয়া সা-এ সমাপ্ত হয়; ইত্যাদি। ঐ সকল উত্থাপন ও সমাপ্তি স্থানান্তরিত হইলে ব্যভিচার ঘটে।

রাগ-রাগিণীদিগের গঠন ও অবয়ব দৃষ্টে স্পষ্ট প্রতীয়মান হয়, যে তাহাদের উত্থাপন ও সমাপ্তি কোন এক নির্দিষ্ট সুরে আবদ্ধ থাকিতে পারে না। যে চাঁটে উহার গীত হয়, তাহার প্রত্যেক সুর হইতেই রাগাদি উত্থাপিত হইতে পারে। যেমন ইমন-কল্যাণ রাগ সা হইতে উত্থাপিত হইতে পারে, রি হইতেও পারে, গ হইতেও পারে, কড়ি-ম হইতে, প হইতে, ধ হইতে, ও নি হইতেও আরম্ভ হইতে পারে। সকল রাগ-রাগিণী সম্বন্ধেই ঐ নিয়ম। কেবল যে রাগে যে সুর বর্জিত, অর্থাৎ ব্যবহার হয় না, সেই সুর হইতে সেই রাগ উত্থাপিত হইতে পারে না। কেহ ঐ কথার বিবন্ধে এই মাত্র তর্ক করিতে পারেন যে, ইমন-কল্যাণ কেবল সা হইতে, কিম্বা রি হইতে, কিম্বা নি হইতে, এই রূপ কোন একটা নির্দিষ্ট সুর হইতে আরম্ভ হয়; অন্যান্য সুর হইতে উত্থাপিত হইলে, উহার প্রকৃত মূর্তির ব্যতিক্রম ঘটে। কিন্তু বাস্তবিক কার্যে সে রূপ হইতেছে না; কারণ বাঁহারা ইমন-কল্যাণ রাগকে প্রকৃষ্ট রূপে চিনিয়াছেন, তাঁহারা উহাকে সকল সুর হইতেই উত্থাপিত করিয়া উহার মূর্তি অবিকৃত রাখিতেছেন। ইহার পরিষ্কার প্রমাণ গানে; ধ্রুপদ হউক, বা খেয়াল হউক, একই রাগের ভিন্ন ভিন্ন গান নব্বদাই বিভিন্ন সুর হইতে উত্থাপিত হইতেছে, অথচ তাহাতে রাগও ঠিক থাকিতেছে। উল্লিখিত প্রসিদ্ধ কএকটি গান, তাহার দৃষ্টান্ত। পূর্বে যেমন বলিলাম যে, পুরাকালের গায়ক গণ গান হইতে রাগ বাহির করিয়া, তাহার আলাপ* সৃষ্টি করিয়াছেন; সেই আলাপে সকল রাগই সা হইতে

* ১০ম পরিচ্ছেদে আলাপের বৃত্তান্ত দ্রষ্টব্য।

উত্থাপন করা ও সাং-এ শেষ করার প্রথা হইয়া গিয়াছে। কেবল এই স্থানে এই একটি মাত্র নিয়ম অধুনা নির্দিষ্ট আছে।

বাদী, সম্বাদী, ইত্যাদি।

অনেকের অুরও এক সংস্কার এই যে, রাগের মধ্যে বাদী, সম্বাদী, অনুবাদী ও বিবাদী নামক চারি প্রকার সুর ব্যবহার হয়, যদ্বারা রাগের মূর্তি প্রকাশিত হয়। এই সংস্কারেও অনেক ভ্রম লক্ষিত হয়; এবং ইহারও মূল সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থে। রাগের মধ্যে যে সুর অধিক বার ব্যবহার হয়, সেই সুরকে বাদী বলা হইয়া থাকে; তদপেক্ষা কম সংখ্যক সুরকে সম্বাদী; তদপেক্ষা নূন সংখ্যককে অনুবাদী; এবং নিতান্ত অল্প সংখ্যক, কিম্বা অব্যবহার্য্য, বা রাগ ভ্রষ্টকর সুরকে বিবাদী বলা হইয়া থাকে। “সংগীতসার,” “ছয়-রাগ,” প্রভৃতি বাঙ্গলা সংগীত গ্রন্থে বাদী বিবাদী প্রভৃতির ঐ প্রকার ব্যাখ্যা দৃষ্ট হয়*। কিন্তু সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থাদিতে বাদী সম্বাদী প্রভৃতির ব্যাখ্যা উহা হইতে অনেক প্রভেদ, তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য। কিন্তু যে কোন ব্যাখ্যাই হউক, কোন ব্যাখ্যারই অনুরূপ বাদী সম্বাদী সুর তাবৎ রাগের মধ্যে খুঁজিয়া পাওয়া যায় না। সোমেশ্বর নামক সংস্কৃত গ্রন্থকার বলেন যে, রাগের মধ্যে যে সুর অধিক ব্যবহার হয়, তাহাকে অংশ অর্থাৎ বাদী সুর বলে। ইচ্ছাতে আপাতত এই বোধ হয় যে, মালকোশ রাগে ও কেদারা রাগিণীতে যেমন ম, ঝিকোটিতে গ, কালাংড়ার প, বিভামে ধ, এই প্রকার সুর গুলিই বাদী। কিন্তু কার্য্যত অনেক সময়ে ঐ *নিয়মের ব্যতিক্রম ঘটে। মনে কর, যে ব্যক্তি কেদারা ভাল করিয়া চিনিয়াছেন, তিনি ম অল্প ব্যবহার করিয়াও উহার মূর্তি সুপ্রকাশ করিতে পারেন। সকল রাগেই ঐ রূপ হইতে পারে। কোন সুর অধিক ও অল্প ব্যবহার করা, সে গায়কের ইচ্ছাধীন। ফলত সে যাহা হউক, কেদারায় যে প্রকার ম, ঝিকোটিতে গ, এই প্রকার অবস্থাপন্ন সুর কয়টি রাগে পাওয়া যায়? প্রচলিত রাগের মধ্যে যে কয়টিতে পাওয়া যায়, তাহাই উপরে বলা হইয়াছে; ঐ রূপ রাগ আর অধিক পাওয়া হুঙ্কর।

অনেকে মনে করেন যে, সকল প্রকার মল্লারে, বাহারে, ভৈরবে, ভীমপলাশীতে, মেঘে, ও ললিতে ম বাদী; কেহাগ, পুরিয়া, হিন্দোল, জয়ন্ত, ও গৌরসারঙ্গ,

* বাবু সারদাপ্রসাদ ঘোষ মহাশয়ও ঐ মতের অনুবর্তী; তিনি ইং ১৮৭৯ সালের জুলাই মাসের ইংরাজী পত্রিকা “কলিকাতা রিভিউতে” তাঁহার রূঢ় যিন্দু সংস্কৃত বিষয়ক প্রবন্ধে, বাদীর
• তাৎপর্য্য সম্বন্ধে ঐ প্রকার মত প্রকাশ করিয়াছেন।

ইহাদের মধ্যে গ বাদী; ইমন, ইমন-কল্যাণ, কল্যাণ, কামোদ, যোগিয়া জী, রামকেনী, মুলতানী, সকল প্রকার তোড়ি, সাহানা, ও আড়ানা, ইহাদের মধ্যে প বাদী; হাযীরে ও আলাহিয়াতে ধ বাদী; এবং ছায়ানটে, রুন্দাবনী সারঙ্গে, ও কানড়ায় রি বাদী। কিন্তু ইহার কিছুই নিশ্চয়তা নাই; কারণ অন্যান্য সঙ্গীতজ্ঞ লোকে অন্য প্রকারও বলিতে পারেন। আমি বলিব ইমন-কল্যাণে প বাদী; আর এক জনে বলিবে, গ নহে কেন? উহাতে প যেমন প্রয়োজনীয়, গও তদ্রূপ প্রয়োজনীয়; রিও তদ্রূপ; নিও তদ্রূপ; কড়ি-ম পর্য্যন্ত তাদৃশ প্রয়োজনীয়। স্ননিপুণ রাগজ্ঞ লোকে ঐ কএকটি সুরই ইমন-কল্যাণে অধিক বার ব্যবহার করিয়া গাইতে পারেন, অথচ রাগভ্রষ্ট হইবে না। অদূরদর্শী, কাঁচা লোকের সে ক্ষমতা কখনই হইবে না। অতএব বাদী সঙ্গীতের ঐ নিয়ম বিজ্ঞানের নিয়মানুরূপ পাকা নহে। উহা যে মনগড়া নিয়ম, তাহা সত্যই প্রতীয়মান হয়। ঐ প্রকার বাদী বিবাদী সঙ্গীতীয় সূত্র সকল সংগীত ব্যাকরণের বিষয়ভূত বটে। ব্যাকরণ যেমন ভাষা শিক্ষার সাহায্যকারী, সংগীত ব্যাকরণও তেমনি সংগীত শিক্ষার সাহায্যকারী হওয়া উচিত। কিন্তু প্রাচীন কালের কথা বলা যায় না; আধুনিক কালে উক্ত বাদী সঙ্গীত ধরিয়া কেহ কখন রাগ শিক্ষা করে নাই, ইহা নিশ্চয়। বরং শিক্ষা কালে বাদী সঙ্গীতের উল্লেখ করিলে রাগ শিক্ষার সাহায্য হওয়া দূরে থাক, যথেষ্ট ব্যাঘাত হয়, কেননা রাগের মধ্যে বাদী সঙ্গীত সুরের নিশ্চয় হয় না। সংস্কৃত গ্রন্থেও বাদী সঙ্গীত সঙ্গন্ধে নানা মত।

বিবাদী সুর সঙ্গন্ধে অনেকের সংস্কার এই যে, যে রাগে যে সুর বর্জিত, তাহা সেই রাগের বিবাদী সুর;—যেমন রুন্দাবনী সারঙ্গে গ, বেহাগে রি, মালকোশ ও হিন্দোলে রি ও প, ইত্যাদি। কিন্তু বাদী বিবাদী প্রভৃতি চারি প্রকার সুরই যখন প্রত্যেক রাগে প্রয়োজনীয় বলিয়া সংস্কৃত গ্রন্থে বর্ণনা আছে, তখন ঐ প্রকার বর্জিত সুরকে বিবাদী বলা সঙ্গত হয় কৈ? সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ বিবাদীর তাৎপর্য্য ভিন্নরূপ লিখিয়াছেন; তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য। সঙ্গীত অনুবাদী সঙ্গন্ধে এ স্থানে আর অধিক কথা উত্থাপন করিব না। ১২শ পরিচ্ছেদে উহাদের সঙ্গন্ধে বিস্তারিত রূপে বিচার হইবে।

কেহ কেহ রাগের বাদী সুর প্রমাণার্থে গানের, কিম্বা সেতারাদিতে আলাপ বাদনের সঙ্গে সঙ্গে, সুর দেওয়ার যত্নে, বিভিন্ন সুর বাজাইয়া দেখিতে বলেন যে, যে সুর বাজাইতে থাকিলে, তাহা রাগের সহিত মিশে ও অধিক মিষ্ট শুনায়, তাহাই সেই রাগের বাদী। কিন্তু ইহাতে এক ভ্রম প্রমাদ রহিয়াছে, তাহা অনেকে জ্ঞাত নহে। গায়কে যে তাস্তুরার সহিত গীত,

গান, এবং যন্ত্রী যে যন্ত্রে আলাপ বাদন করেন, তাহাতে সর্বদা সা, এবং কখন কখন প সুর সচরাচর ধ্বনিত হইতে থাকে। অতএব গানের কিম্বা বাদ্যের সঙ্গে সঙ্গে অন্য সুর দিতে হইলে, যে সুর ঐ সা ও প-এর সহিত মিশে, তাহা ভিন্ন অথ সুর কখনই মিষ্ট লাগে না। সা-এর সহিত গ ও প বাজাইলে স্তম্ভাব্য হয়; ম ও সা-এর সহিত উত্তম মিশে; রি প-এর সহিত বাজিলে মিষ্ট হয়, সা-এর সহিত হয় না। এ অবস্থায় গ, ম ও প, এই কয়টি মাত্র সুর রাগগণের বাদী দাঁড়ায়। কিন্তু অনেকে এই রূপ করিয়া প্রায়ই আধুনিক কালে রাগাদির বাদী সুর বাহির করিতেছে; সেই জন্ত কেবল গ, ম ও প অধিকাংশ রাগের বাদী বলিয়া ধরা হয়; এবং রি ও ধ অতি অল্প রাগের বাদী হয়। নি ও কড়ি কোমল সুর ধর্তব্যের মধ্যে নহে, কেননা উহারা সা-এর সহিত মিশে না বলিয়া, কোন রাগের সঙ্গেই উহাদিগকে বাজান হয় না, সুতরাং উহারা বাদীও হইতে পারে না। কোন কোন লোকের এ রূপ ভ্রান্তিও আছে যে, নি বেহাগের বাদী, এবং কোমল রি গোরী ও ভৈরবীর বাদী। যাহাই হউক, উপযুক্ত ব্যবস্থা যখন সংস্কৃত গ্রন্থের লক্ষণানুযায়িক হয় না, তখন উহা গ্রাহযোগ্যও হইতে পারে না।

পরন্তু এতদ্বন্ধীয় নব্য সংগীতবিদগণ যদি এ রূপ তর্ক করেন, যে বাদী বিবাদীর উল্লিখিত তাৎপর্য্য গ্রহণে রাগরাগিণী শিক্ষার কতক সাহায্য হইলেও হইতে পারে। সংস্কৃত গ্রন্থের লক্ষণানুযায়িক গোলযোগ পূর্ণ ব্যাখ্যায় আমাদের প্রয়োজনই বা কি? ভাষাবিৎ ব্যক্তি মাঝেই জানেন যে, এ রূপ সর্বদাই ঘটিতেছে যে, কোন শব্দের অর্থ প্রাচীন কালে এক রূপ ছিল, এখন তাহা ভিন্ন অর্থে ব্যবহার হইতেছে। বাদী 'সম্বাদী সম্বন্ধেও ঐ রূপ করিলে ক্ষতি কি? ভাল কথা; ইহাতে আমার আপত্তি নাই। অতএব এ অবস্থায় রাগাদির বাদী সম্বাদী নিরাকরণ করার এক সজুপায় বলিতেছি। উপরে যে সকল রাগের বাদী সুর নিরাকৃত হইয়াছে, তন্মিত্ত রাগ সম্বন্ধে এই নিয়ম:—যে রাগ সম্পূর্ণ জাতীয়, ও স্বাভাবিক চাটে গায়, কিম্বা গ ব্যতীত অন্যান্য সুর যাহাতে কোমল, তাহার বাদী সুর গ, কিম্বা প; গ বাদী হইলে প সম্বাদী, এবং প বাদী হইলে গ সম্বাদী, ইহা সাধারণ নিয়ম; অন্যান্য সুর ঐ রাগে অনুবাদী; সম্পূর্ণ জাতীয় রাগে বিবাদী সুর নাই। স্বাভাবিক চাটে গায়, কিম্বা গ ও ম ব্যতীত অন্যত্র সুর যাহাতে বিরূত, এমন খাড়াব ও ঔড়ব জাতীয় রাগে প বর্জিত হইলে, তাহাতে গ কিম্বা ম বাদী; ধ, কোমল না হইলে, সম্বাদী। যে রাগে যে

স্বর বর্জিত, সেই তাহার বিবাদী স্বর, ইহা পূর্বে বলিয়াছি। রি, কিষা ম, কিষা ধ, কিষা নি বর্জিত রাগে গ কিষা প বাদী; ম বাদী হইলে ধ সম্বাদী, এবং প বাদী হইলে রি সম্বাদী। গ বর্জিত রাগে কড়ি ম ব্যবহার হইতে দেখা যায় না। কড়ি কোমল স্বর সকল কখন বাদী সম্বাদী হইতে পারে না। যে রাগে গ কোমল, তাহাতে ম কিষা প বাদী; ম বাদী হইলে স্বাভাবিক ধ সম্বাদী; এবং প বাদী হইলে স্বাভাবিক রি সম্বাদী। ইহারা কোমল হইলে, সে রাগ সম্বাদী হীন হইবে। ঐ নিয়ম এ প্রকার রাগের পক্ষে অনুপোষ্যগী হইবে, যাহাতে গ ও প ভিন্ন অন্য কোন স্বাভাবিক স্বর অধিকবার ব্যবহার হয়; সে স্থলে সেই অধিক বার ব্যবহৃত স্বরই সেই রাগের বাদী হইবে, ইহা সাধারণ বিধি।

রাগ-রাগিণী স্বর-বিজ্ঞানের উদাহরণ মাত্র, অতএব তাহার কখনই নীমা হইতে পারে না। বর্তমান সময়ে যে যে রাগ শুনিতে পাওয়া যায়, উপরে সেই গুলিরই সময়, ঠাট প্রভৃতি লিপিবদ্ধ হইল। ‘সঙ্গীতমার’ কর্তা গোস্বামী মহাশয়ও তাহাই করিয়াছেন। কিন্তু বাঙ্গলা সংগীত রত্নাকর নামক গ্রন্থে প্রচলিত ও অপ্রচলিত, সকল প্রকার রাগেরই উল্লেখ করিতে, এবং তাহাদের সময় ও ঠাট পর্য্যন্ত নির্ণয় করিতে, গ্রন্থকার ক্রটি করেন নাই। সেই সকল ঠাট যে বিশুদ্ধ, তাহার প্রমাণ কি? কিন্তু অপ্রচলিত রাগাদির সেই সকল ঠাট শুদ্ধ বা অশুদ্ধই হউক, তাহাদের গান সংগ্রহ করা যখন এক প্রকার অসম্ভব, তখন তাহাদের কেবল ঠাটমাত্র জানিয়া লোকের কি উপকার হইবে? ঐ গ্রন্থে অনেক প্রচলিত রাগেরও যে রূপ ঠাট লিখিত হইয়াছে, তাহা প্রায়ই অশুদ্ধ, যেমন ভৈরবী ও তোড়িতে রি স্বাভাবিক; যোগিয়া ও মুলতানীতে রি ও ধ স্বাভাবিক; বিভাষ ও হিন্দোলে ধ কোমল; পুরবীতে গ, ও জয়জয়ন্তীতে রি কোমল; ইত্যাদি; এই প্রকার কত ভুল আর দেখাইব! ঐ গ্রন্থে ঐতিহাসিক ভ্রমেরও কমি নাই; তাহার এক উদাহরণ দিতেছি: গ্রন্থকার উপক্রমণিকার এক স্থানে লিখিয়াছেন, “নায়ক গোপাল গাড়া, পুরবী, গৌরী, বসন্ত, তোড়ি, গুণকেলী, ষট, দেশকার প্রভৃতি কতক গুলি রাগিণী প্রস্তুত করেন”। বসন্ত এক মতে আদি রাগ; গৌরী, তোড়ী, গুণকেলী, ইহারা আদি রাগিণী; কোন্ যুগযুগান্তর হইতে ইহারা চলিয়া আসিতেছে। ইহাদের প্রাচীনত্বের সহিত তুলনা করিলে নায়ক,

গোপালকে যেন গতকলোর লোক বেলিয়া' বোধ হয়* ; এম্ভুকার এ বিষয় স্বপ্নেও একবার মনে করেন নাই। এই প্রকার অনেক অযৌক্তিক বিবরণ ঐ এম্ভু সন্নিবেশিত হইয়াছে। এই সকল এম্ভুকারদিগের সংগীত পুস্তক লিখিয়া সাধারণে প্রকাশ করার সাহস দেখিয়া' বিস্মিত হইতে হয়। তর্কের স্থলে উঁহারা বলিতে পারেন যে, হিন্দু সংগীতে এত প্রকার মত আছে, তাহাতে কি শুদ্ধ, কি অশুদ্ধ, ইহা কি কেহ নিশ্চয় করিয়া বলিতে পারে? এক মতে তাহা অশুদ্ধ, অত্র মতে তাহা শুদ্ধ। ইহাই যদি আমার উক্ত সমালোচনার উত্তর হয়, তাহা হইলে সংগীত পুস্তকাদি লিখিবারও প্রয়োজন নাই, সংগীত শিক্ষা করিতে গুরুপদেশেরও প্রয়োজন নাই। স্বাভাবিক কণ্ঠ থাকিলে নিজে নিজেই এক প্রকার করিয়া গলা সাধিয়া, যাঁহা ইচ্ছা গাইয়া বলিলেই হয় যে, এই এক প্রকার সংগীত মত প্রাচীন কালে ছিল। কিন্তু বাস্তবিক তাহা কখনই হইতে পারে না; এক্ষণে বর্তমান হিন্দুস্থানী সংগীত সম্বন্ধে সমুদয় সুশিক্ষিত ওস্তাদদিগের মতের পরস্পর যথেষ্ট ঐক্য রহিয়াছে। সেই মতের সংগীত এম্ভুরই আমাদের প্রয়োজন।

উপরে প্রচলিত রাগরাগিণীর যে প্রকার বিবরণ লিপিবদ্ধ করিলাম, সংগীতাদ্যাপক ঐযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয়ের মতের সহিত তাহা অনেক স্থলে অর্নেক্য হইবে, কেননা তাঁহার বিষ্ণুপুরের মত; আমি সম্পূর্ণ হিন্দুস্থানী মতানুসারেই লিখিতেছি। বঙ্গদেশের মধ্যে বনবিষ্ণুপুরে হিন্দুস্থানী সংগীতের যে রূপ চর্চা হইয়াছিল, তদ্রূপ অত্রের হয় নাই। কিন্তু “সাত নকলে আসল খাস্তা” হইয়া এক্ষণে বিষ্ণুপুরের কায়দা ও মত হিন্দুস্থানীর খাস কায়দা ও মত হইতে অনেক ভিন্ন হইয়া গিয়াছে; এবং ভিন্ন হইয়া, “যে দেশের যা”, তাহা অপেক্ষা সূতরাং অনেক নিকৃষ্ট হইয়া পড়িয়াছে। অতএব বিষ্ণুপুরের পৃথক মত পরিপোষণ ও বলবান করণার্থ অধ্যাপক গোস্বামী মহাশয় তাঁহার কৃত সঙ্গীতসার গ্রন্থে প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত এম্ভুর মতের সহিত উক্ত মত ঐক্য করিতে বিশেষ চেষ্টা পাইয়াছেন; কিন্তু প্রায়ই গৌজা মিলন দিতে হইয়াছে। আমাদের প্রাচীন সংগীতের সংস্কৃত এম্ভু সকল সংস্কৃত ব্যাকরণ শাস্ত্রের ত্রায় কল্পতরু; যিনি যাঁহা কামনা করেন, তাহাই প্রাপ্ত হন। সংগীতসারে রাগালাপের মধ্যে অনেক স্থানেই এম্ভুকর্তা প্রাচীন সংগীত মতের মঞ্জুরী দর্শাইয়াছেন। কিন্তু বাঁহাদের সম্বন্ধে তিনি ঐ রূপ প্রমাণ দেখাইতে পারেন নাই, যেমন বিভাব

* নায়ক গোপাল আমীর খস্রের সহসমঙ্গী; ১০ম পরিচ্ছেদে গ্রন্থপদের বিবরণে ইহা উল্লিখিত।

ভূপালী, কুতুভা, সোহিনী, সাহানা, ইত্যাদি, তাহাদের বিষয়ে তিনি যাহা লিখিয়াছেন, তাহা যদি লোকে অমাত্র ও অবিস্থাস করে, তখন তিনি কি বলিবেন? প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থ সমূহের মধ্যে সোমেশ্বর র্ত্ত “রাগ-বিবোধ” নামক গ্রন্থ বোধি হয় অনেক আধুনিক; তাহার মত আধুনিক সংগীত মতের সহিত অনেক বিখ্যে এক্ষ্য দৃষ্ট হয়। কিন্তু গোস্বামী মহাশয় সোমেশ্বরের মত ত্যজ্য করিয়া, যে সকল সংস্কৃত গ্রন্থের মত গ্রহণে তাঁহার অভিপ্রায় সিদ্ধ হয়, তাহাই তিনি অবলম্বন করিয়াছেন। হিন্দুস্থানী ওস্তাদের ললিতে প সুর ব্যবহার করেন না, সোমেশ্বর সেই রূপই বলিয়াছেন; কিন্তু গোস্বামী মহাশয় সোমেশ্বরকে চেলিয়া ফেলিয়া “সঙ্গীত দর্পণের” মত প্রামাণ্য করিয়াছেন, কেননা ইহার সহিত তাঁহার ব্যবহার্য বিষ্ণুপুরের মত ঐ ললিত সম্বন্ধে এক্ষ্য হয়। ললিতে প বাদ দিলে তাহা বসন্ত হইতে কি রূপে পৃথক হয়, ইহা যে তিনি সন্দেহ করিয়াছেন, ইহাই আশ্চর্যের বিষয়! কেননা প-বর্জিত ললিতের এক মূর্তি, ও প-বর্জিত বসন্তের আর এক মূর্তি। “সিন্দুরিয়া” নামক একটা বাগ পঞ্জাব দেশে অতিশয় প্রচল, যাহাকে আমরা ভুল ভ্রমে “সিন্দুড়া” বলি, উহা সিদ্ধু (সৈন্ধবী) হইতে যে অনেক পৃথক, তাহা অনুসন্ধান না করিয়া গোস্বামী মহাশয় সংগীতমারে সিদ্ধুর আলাপের নিম্নস্থ টীকায় বলিয়াছেন, যে “বসন্ত এই দুইটা রাগিণীতে পরস্পর হুতি অঙ্গ প্রভেদ দেখা যায়।” এই জন্ত তিনি সিন্দুরার আলাপ লিখিতে চক্কাও করেন নাই। তিনি সংগীতমারে বেহাগ, শঙ্করা, জয়েৎ, মাজগিরি ও তুলতানী, এই কএকটা রাগে কড়ি-নি-এর ব্যবহার দেখাইয়াছেন; ইহা যে তাঁহার ভ্রান্তি, তাহা ঔর্থ পরিচ্ছেদে বলিয়াছি। প্রাচীন সংগীতে কড়ি-নি-এর ব্যবহার হইতে পারিত, কারণ সে কালে শুদ্ধ নি হইতে সা-এর অন্তর পূর্ণান্তর ছিল; আধুনিক সংগীতে নি হইতে সা-এর ব্যবধান অর্দ্ধান্তর, অতএব ঐ নি আরও তীব্র হইতে পারে না; আধুনিক কালের যে স্বাভাবিক নি, সেই প্রাচীন গালের তীব্র নি। প্রত্যুত গোস্বামী মহাশয় তাঁহার র্ত্ত কণ্ঠকৌমুদীতে ঐ কল রাগের গানে কোথাও তীব্র নি ব্যবহার করেন নাই। সংগীতমারে তিনি সাহানার আলাপে ধ স্বাভাবিক, এবং ইমন, হিন্দোল হাদ্বীর, মনপুরিয়া প্রভৃতির স্বাভাবিক চাট দেখাইয়াছেন; কিন্তু কণ্ঠকৌমুদীতে সাহানার কোমল, এবং উক্ত ইমন, হিন্দোল প্রভৃতির কড়ি-ম-বিশিষ্ট চাট দেখাইয়াছেন; ই প্রকার ভিন্ন ভিন্ন স্থানে তাঁহার মতের সামঞ্জস্য নাই, এবং তিনি ঐ বিভিন্নতার কোন কারণও দেখান নাই। আমাদের মধ্যে এক গ্রন্থকারেরই যখন ভিন্ন গ্রন্থে বিভিন্ন মত হইতেছে, তখন সেই প্রাচীন কালে বিভিন্ন গ্রন্থ

কারের মত যে বিভিন্ন হইবে, তাহার আশ্চর্য্য কি? সঙ্গীতে ঐ প্রকার মত বিভিন্নতার কোন অর্থ নাই, অর্থাৎ উহা কোন নিয়মের অনুগত নহে; উহা স্বেচ্ছাচারিতা, অসাবধানতা, ও অজ্ঞতার ফল।

আধুনিক হিন্দুস্থানী সংগীত প্রাচীন হিন্দুসংগীত হইতে অনেক ভিন্ন; অতএব তাহার উপযুক্ত মত ব্যাকরণ প্রস্তুত করিতে হইলে, সকলই নূতন করিতে হইবে। আমি তৎ সম্বন্ধে যে সকল উপপত্তি স্থিতির করত এই গ্রন্থে প্রকাশ করিতেছি, তাহা যদি ঐ সংগীতের স্বার্থ উপযোগী হয়, তবে তাহা প্রাচীন প্রমাণাভাবেও সর্ব সাধারণের নিকট নিশ্চয়ই সমাদৃত হইবে; আর যদি তাহা না হয়, তবে শত সহস্র সংস্কৃত শ্লোকের বচন প্রমাণ দিলেও, তাহা কখনই গ্রাহ্য হইবে না। অতএব কথায় কথায় সংস্কৃত শ্লোকের বচন উদ্ধৃত করায় একটা মন্ত ভড়ং হয় মাত্র; তাহাতে আসল উপকার কিছুই হয় না।

১০ম. পরিচ্ছেদ:—আলাপ ও গানের রীতি।

হিন্দু সংগীতে রাগ-রাগিণীর আলাপ করা সংগীত শিক্ষার চরম ফল। যিনি আলাপ করিতে শিখিয়াছেন, তিনি সংগীতে যথেষ্ট ব্যুৎপন্ন বলিয়া গণ্য হইয়া থাকেন। সুতরাং আলাপ অতি কঠিন কার্য্য বলিয়াই লোকের প্রতীতি। বস্তুর হিন্দু সংগীতের সমস্ত বিজ্ঞা আলাপের উপর নির্ভর। আলাপ না জানিলে বিশুদ্ধ রূপে গানে সুর যোজনা করা, এবং তান কর্তব্য দ্বারা গানকে বিস্তৃত ও অলংকৃত করত গানের বিচিত্রতা সম্বর্দ্ধন করা সম্ভবপর নহে। আলাপ ব্যতীত রাগের সম্পূর্ণ মূর্তি উপলব্ধি হয় না। কিন্তু লোকে আলাপ যত কঠিন মনে করে, তত কঠিন কার্য্য নহে; শিক্ষা প্রণালী অভাবে সকলই কঠিন। ওস্তাদেরা আলাপ সহজ করিয়া শিক্ষা দিতে পারেন না এবং পারিলেও দিতে ইচ্ছা করেন না। বলিয়াই, নব্য গায়ক আলাপ করিতে পারে না। এক রাগের কত প্রকার স্বর-বিন্যাস থাকে, তাহা না বলি দিলে, শিক্ষার্থী কি প্রকারে জানিতে পারিবে? কিন্তু পৃথক রূপে শিক্ষা না পাইলেও, যাহার সমূহ স্বর জ্ঞান থাকে, এবং যাহার এক এক রাগে • বহুতর গান জানা থাকে, এমন ব্যক্তি আলাপ পদ্ধতি দুই এক বার শুনি

লইয়া চেষ্টা করিলেই আলাপ করিতে পারেন। আলাপে তালের প্রয়োজন হয় না, সুতরাং স্বরলিপি দেখিয়া গান গাওয়া অপেক্ষা, আলাপ করা সহজ সাধ্য। ইহাতে নিশ্চয় হইতেছে যে, স্বরলিপি দেশ ময় প্রচারিত হইলে, আলাপ করার প্রাধান্য তত থাকিবে না; তখন স্বরলিপি দেখিয়া একবারে তাল লয় সহকারে হুতন হুতন গান গাওয়ারই অধিক তারিফ হইয়া উঠিবে, সন্দেহ নাই। বস্তুত স্বরলিপির ব্যবহারে হিন্দু সংগীতের অবস্থা অনেক পরিবর্তিত হইয়া যাইবে। কিন্তু ছুৎখের বিষয় এই যে, অধুনা স্বরলিপির যে বীজ রোপিত হইতেছে, তদুৎপন্ন স্বক্ষে যে সকল সুন্দর সুখময় ফল ফলিবে, তাহা দেখিতে তত দিন জীবিত থাকা যাইবে না।

অনেকের বিশ্বাস এই যে, অগ্রে আলাপের স্রষ্টি, তৎপরে গান। এই সংস্কার নিতান্ত যুক্তি বিরুদ্ধ; কারণ ব্যাকরণ যেমন ভাষার পর হইয়াছে, আলাপও সেই রূপ গানের পর গান হইতেই বাহির হইয়াছে। আলাপ সাংগীতিক ব্যাকরণের এক অংশ। সংগীতের ব্যাকরণ চারি ভাগে বিভক্ত, বখা,—স্বরাদ্যায়, তালাদ্যায়, রাগাদ্যায় ও গীতাদ্যায়। আলাপ রাগাদ্যায়ে অন্তর্গত; বিভিন্ন প্রকার গান ও গানের* রীতি, ও সুর-রচনার কোশল গীতাদ্যায়ে অন্তর্গত। এক্ষণে আলাপ কাহাকে বলে, তাহা বলা যাউক। হিন্দু সংগীতে যে সকল সুরে গান হয়, তাহার বিশ্বাস প্রাচীন কাল হইতে নির্দিষ্ট ভাবে চলিয়া আসিতেছে; সেই নির্দিষ্ট স্বর-বিশ্বাস সমূহের পারিভাষিক নাম 'রাগ' বা 'রাগিণী'; রাগের সেই স্বর-বিশ্বাসের পৃথক আলোচনাকে 'আলাপ' বলে। পুরাকালের সংগীতবিদগণ ভিন্ন ভিন্ন গানের স্বর-বিন্যাস সমূহের পরস্পর সাদৃশ্যানুসারে, তাহাদিগকে শ্রেণীবদ্ধ করিয়া, তাহার এক এক শ্রেণীকে এক এক প্রকার রাগ নামে অভিহিত করিয়াছেন। যেমন,— : স | ম : — | প : ম | গ : — | ম : নো | — : ধো | প : — | ম : গ | রো : — | ম : গ | প : ম | গ : রো | — : — | স : কিয়া | স : গ | রো : স | নো, : স | ধো, : নো, | স : ম | — : ম | গ : রো | ম : — | এই প্রকার স্বর-বিন্যাসকে ভৈরব রাগ বলে; | ন, : স | ট : — | গ : ম | প : ম | গ : — | — : — .র | স : — | এই প্রকার স্বর-বিন্যাসকে বেহাগ কহে, ইত্যাদি। ঐ রূপ যত গুলি বিভিন্ন

* বস্ত্রাদিতে যে সকল স্বর-বিন্যাস নানান বিধ ছন্দ অবলম্বন করিয়া সূচিত হয়, এবং বাহা গাওয়া যায় না, তাহাকে “গৎ” বলা যায়। ‘গতি’ শব্দের অপভ্রংশে গৎ হইয়াছে; ইহা হিন্দুস্থানী শাস্ত্রবিদের সংক্ষেপ উচ্চারণের অভ্যাস বশত উৎপন্ন। সঙ্গীতসার ও বস্ত্রক্ষেত্রদীপিকার স্বকর্তাগণের এই সংস্কার, যে গৎ পারস্য ভাষা; ইহা নিতান্ত ভ্রম।

স্বর-বিন্যাস একটি রাগে ব্যবহার হয়, সেই সমস্ত স্বর গানের কণ্ঠ পরিভাগে, ও অন্য এক প্রকার শব্দ যোগে উচ্চারণ করিলে, আলাপ করা হয়। যে সকল শব্দ যোগে আলাপ গাইতে হয়, তাহা এই:—নেতে, তেরে, নেরি, রেনা, নে রোম, তোম্, নোম্, তানা, নানা, নেনে, নারে, আরেনা, ইত্যাদি; এই সকল শব্দ যোগে সুরোচ্চারণ করত রাগের যথা রীতি আশ্, মিড়, কম্পন সহকারে আলাপ গাওয়ার প্রথা প্রচলিত।

গানের যেমন অনেক চরণ অর্থাৎ কলি থাকে, আলাপেরও তদ্রূপ; অর্থাৎ গানের ভিন্ন ভিন্ন কলিতে যে রূপ বিভিন্ন স্বর-বিন্যাস ব্যবহার হয়, আলাপে তাহাই দেখাইতে হয়। ঐ কলি প্রধানত চারি প্রকার:—আস্থারী, অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ। সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের মতানুসারে*, “গানের যে স্থানে রাগ উপবেশন করে, তাহাকে আস্থারী বলে; গানের শেষ ভাগকে অর্থাৎ যথায় গীত সমাপ্ত হয়, তাহাকে আভোগ বলে; ইহাদের মধ্যে যে কোন স্বর উচ্চারিত হয়, তাহাকে অন্তরা বলে; এই তিনের মিশ্রিত যে স্বর, তাহার নাম সঞ্চারী”। কিন্তু আধুনিক গায়কদিগের মধ্যে যে অর্থে উহার ব্যবহৃত হয়, তাহাতে কিঞ্চিৎ বিশেষ আছে।

গানের প্রথম ভাগের নাম আস্থারী, যাহাকে মহাড়া, কিম্বা ধূয়া (ধ্রুব) বলে; ইহা আরম্ভ হওয়ার কোন স্বর নির্দিষ্ট নাই। কিন্তু আলাপে প্রথমেই রাগের উত্থান দেখাইতে হয়, তজ্জন্য মধ্য সপ্তকে, স্বর-গ্রামের প্রথম স্বর যে সা, তাহা ইহাতেই আস্থারী আরম্ভ করার রীতি প্রচলিত। প্রসিদ্ধ গায়কেরা রাগের অধিকাংশ রূপই আস্থারীতে প্রকাশ করিয়া থাকেন; যাহা বাকি থাকে, তাহা অন্যান্য কলিতে পরিব্যক্ত হইয়া, রাগের মূর্তি সম্পূর্ণ হয়।

গানের দ্বিতীয় কলির নাম অন্তরা; ইহাতে সুরের একটি নিয়ম নির্দিষ্ট আছে এই যে, ইহা প্রায়ই মধ্য সপ্তকের মধ্য স্থান হইতে আরম্ভ হইয়া তার সপ্তকের সা'-এ আরোহণ করত, তথায় কিঞ্চিৎ বিশ্রাম লইয়া তৎপরে রাগ বিশেষে কেহ আরো উপরে বাইয়া নামিয়া আইসে, কেহ বা ঐ সা' হইতেই নামিয়া আসিয়া আস্থারীর সুরের সহিত মিলিত হইয়া সমাপ্ত হয়।

* “স্বরোপবেশ্যতে রাগঃ আস্থারীভ্যচ্যতে হি সঃ।

আভোগস্বভিষৌ ভাগো গীত পূর্ণঃ সূচকঃ॥

ধ্রুবাভোগান্তরে কচ্ছিত্তুরুক্তোন্তরাভিধঃ”। সঙ্গীত দর্পণ।

• “এতৎ সংমিশ্রণদ্বর্গ সকারীতি নিগদ্যতে”। হরিনায়ক রূত সঙ্গীতসার।

. গানের তৃতীয় কলির নাম সঞ্চারী; ইহার নিয়ম এই, গানের আস্থায়ী ভাগ যে মধ্য সপ্তকে সম্পাদিত হয়, তাহারই উচ্চাংশ হইতে অবরোহণ করিয়া গায়কের সাধ্যমত খাদ সপ্তকের কতক দূর পর্য্যন্ত নামিয়া, আবার আরোহণ করত সা-এ সমাপ্ত হয়। তৎপরে গানটী পুনর্বার আরোহণ গতি অবলম্বন করত, তার সপ্তকের কতক স্থান পর্য্যন্ত বিচরণ পূর্বক পুনর্বার অবরোহণ করিয়া, মধ্য সপ্তকের কোন স্থানে সমাপ্ত হয়,—এই প্রকার অবস্থাপন্ন কলিকে আভোগ বলে; ইহা গানের শেষ কলি। ঐ সকল কলির দৃষ্টান্ত দ্বিতীয় ভাগে গান ও আলাপের স্বরলিপিতে দ্রষ্টব্য।

কোন স্থানে উক্ত নিয়মের ব্যতিক্রম দৃষ্ট হইলেও ইহা নিশ্চয় যে, উক্ত চারি কলির স্বর বিভিন্ন প্রকার হওয়াই উচিত। পরন্তু রচনা কৌশলাভাবে আভোগের স্বর প্রায়ই অন্তরার ন্যায় দেখা যায়। এই চারি কলি গাওয়ার নিয়ম এই: আস্থায়ী বারবার গাইতে হয়; তৎপরে অন্তরা গাইয়া আবার আস্থায়ী গাইতে হয়; তৎপরে সঞ্চারী, তৎপরে আভোগ, তৎপরে আবার আস্থায়ী গাইয়া সমাপ্ত করিতে হয়; সঞ্চারী গাওয়ার পর আস্থায়ী গাওয়ার রীতি নাই; সঞ্চারীর পরই আভোগ গাইতে হয়।

রাগের পরিচয় বোধক যত গুলি স্বর-বিত্যাস থাকে, তাহা প্রকাশ করাই আলাপের মুখ্য উদ্দেশ্য। কিন্তু কেহ কেহ যে এক ঘণ্টা ধরিয়া আলাপ করেন, সে পৌনঃপত্তি মাত্র। গানকরার পূর্বে রাগটির আলাপ করিয়া লইলে, সকল প্রকার তালেই সেই রাগের গান অবাধে গাওয়া যায়; গানের কোন অংশের স্বর স্মরণ না থাকিলেও বাধে না। হিন্দু সংগীতের বর্তমান অবস্থায় ঐ সকল উপকারার্থে আলাপের প্রয়োজন হয়।

গানের প্রকার ও রীতি।

গদ্য কিম্বা পদ্যময়ী রচনা রাগ সহকারে, এবং তাল ও ছন্দ সহিতে বা বিহীনে, কণ্ঠে উচ্চারণ করাকে ‘গান’ বা ‘গীত’ কহে। সভ্য সমাজ মধ্যে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে তিন প্রকার রীতির গান প্রধান: যথা ধ্রুপদ (ধ্রুপদ), খেয়াল ও টম্পা। প্রবন্ধ ও হোরী গান ধ্রুপদের অন্তর্গত; ত্রিবিট, চতুরঙ্গ, গুলনকুম, ও কওল-কোলবানী খেয়ালের অন্তর্গত; তেলানা, মা তিরানা, যুগলবন্ধ, রাগ মালা, ইহারো তহুভয়েরই অন্তর্গত; ঠুংরি, গজল, খেয়ট প্রভৃতি টম্পার অন্তর্গত।

ধ্রুপদ:— উক্ত তিন রীতির মধ্যে ধ্রুপদ সর্বাপেক্ষা প্রাচীন। ভারতে মুসলমান রাজ্যারম্ভের পূর্বে হইতেই ইহার যথেষ্ট আলোচনা ও উন্নতি হইয়াছিল। মুসলমানদিগের আগমন কালে, বোধ হয়, ধ্রুপদ গানই উত্তর পশ্চিম প্রদেশস্থ হিন্দুদিগের উন্নত ভদ্র সমাজে প্রচলিত ছিল। ধ্রুপদের রচনা বিস্তৃত, এবং চারি অংশে অর্থাৎ কলিতে বিভক্ত। ঐ কলিকে হিন্দুস্থানী গায়কেরা “তুক” নামে কহিয়া থাকে। চারি তুকের চারিটি ভিন্ন ভিন্ন নাম; যথা,—আস্থারী, অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ; ইহাদের লক্ষণ পূর্বে বিবৃত হইয়াছে। প্রত্যেক তুকই তালের চারি ফেরে পূর্ণাঙ্গ। কিন্তু গায়কদিগের স্বেচ্ছাচারিতা বশত কখন তালের তিন, পাঁচ, সাত ফেরেও কোন কোন তুক নিষ্পন্ন হইতে দেখা যায়। স্বরলিপি না থাকাতে এই সকল দোষের উৎপত্তি হইয়াছে। গান বিস্মৃত হইলে ওস্তাদেরা স্বেচ্ছামত তাহার উক্ত রূপ বিকৃতি ঘটাইয়া ফেলেন। অনেক ধ্রুপদের কেবল দুই তুক মাত্র পাওয়া যায়; তাহা বিস্মৃতি অথবা শিক্ষার ত্রুটির ফল। পাঠোআজ যন্ত্রে যে সকল তাল বাদিত হয়, যথা,—চৌতাল, ধামার, সুরকাতা, ঝাঁপতাল, তেওট, আড়া-চৌতাল, রূপক, চিমাতেতাল, সওআরী, এই সকল তালেই ধ্রুপদ গাওয়া হয়; যে গানের প্রত্যেক তুক উক্ত কোন তালের চারি ফেরের স্থানে সম্পন্ন না হয়, তাহাকেই প্রকৃত ধ্রুপদ বলা যায়। ধ্রুপদ গানের কাঠি এই যে, তাহার ছন্দ লম্বা জঘ্ন অনেক দমের প্রয়োজন, এবং গানও রহৎ জঘ্ন অনেক মুখস্থ করিতে হয়*।

* কণ্ঠকৌমুদীতে ধ্রুপদের যে লক্ষণ লিখিত হইয়াছে, তাহা অতিশয় অসঙ্গত। ঐযুক্ত শাস্ত্রকারদিগের উপর মাদার দিয়া বলিয়াছেন যে, “যে গীত দেবতাদিগের লীলা, রাজাদিগের বশ ও যুদ্ধ বর্ণনা প্রভৃতি থাকে, তাহাকে ধ্রুপদ বলে”। যে সকল বিষয়ে গীতের পদ রচিত হয়, তাহাদের বিভিন্নতার উপর ধ্রুপদ, খেয়াল, টম্পা, ইত্যাদির পার্থক্য নির্ভর করে না; সুরোচ্চারণের রীতির বিভিন্নতাতেই উহাদের পার্থক্য হয়। যেমন দেবলীলা কিম্বা বীরকীর্তি বিষয়ক গান ধ্রুপদ, খেয়াল, টম্পা সকল রীতিতেই গাওয়া যাইতে পারে। উক্ত গ্রন্থে আরও দুইটী আশ্চর্য কথা লিখিত দৃষ্ট হয়; যথা,—ধ্রুপদ “যুদ্ধকণ্ঠ স্ত্রী জাতির উপযোগী নহে,” এবং উহা “ক্রান্ত লয়ে কখনই তত সুশ্রাব্য হয় না”। এই সংস্কার অদূরদর্শিতার ফল ভিন্ন আর কি বলা যাইতে পারে? হিন্দুস্থানে এখনও অনেক যুদ্ধকণ্ঠ বাই আছে, যাহারা উত্তম ধ্রুপদ গাইয়া থাকে। মনে কর, যে সময়ে খেয়াল টম্পার সৃষ্টি হয় নাই, তখন সুশিক্ষিতা গায়িকারা ধ্রুপদ ভিন্ন আর কি গাইত? সাধারণত লোকের এই সংস্কার যে, মোটা গম্ভীর গলা ভিন্ন ধ্রুপদ গাওয়া হইতে পারে না। এই সংস্কার নিতান্ত ভ্রমবিজ্ঞপ্ত। স্বরের উচ্চতা ও নিম্নতাতে গানের টঙ্গের বিভিন্নতা কখনই হয় না; এক গান অতি খাদ গলায় যে ঢঙ্গে গাওয়া যায়, তাহা অতীব উচ্চ কণ্ঠেও সেই ঢঙ্গে গীত হইয়া থাকে। ধ্রুপদ বিলম্বিত লয়ে যেমন সুমধুর, ক্রান্ত লয়েও ততোধিক। ক্রান্ত ও বিলম্বিত, উভয় লয়ই ধ্রুপদের জীবন; একই গান উভয় লয়ে গাওয়াই ধ্রুপদের বিশেষ তাৎপর্য। ঝাঁপতাল, সুরকাতা ও তেওরা তালের ধ্রুপদ কেবল ক্রান্ত লয়ে গাওয়াই প্রসিদ্ধ।

রূপদের চারিটা বাণী অর্থাৎ রীতি প্রচলিত ছিল; যথা,— গওরহাড় বাণী, নুওরহাড় বাণী, ডাগর বাণী, ও খাণ্ডার বাণী। ইহারা হিন্দী শব্দ; ইহাদের অর্থ প্রকাশ নাই। কেহ কেহ বলেন, গোড়ীয় হইতে গওরহাড় হইয়াছে। বোধ হয় চারিটা বিভিন্ন দেশ হইতে ঐ চারি বাণী সংগৃহীত হইয়া থাকিবে। অধুনা ঐ চারি বাণীর বিভিন্ন প্রকার রূপদ প্রায়ই আর শুনা যায় না; উহারা এক্ষণে অপ্রচলিত হইয়া গিয়াছে। অনেকে বলেন যে, এক্ষণে কেবল গওরহাড় বাণীর রূপদ প্রচলিত।

যাহাদের কেবল রূপদ গাওয়া অভ্যাস ও ব্যবসায়, হিন্দুস্থানে তাহাদিগকে ‘কালাবঁৎ’ কহে; ইহা “কলাবন্ত” শব্দের হিন্দী উচ্চারণ। সংগীতের সকল প্রকার কার্যের মধ্যে রূপদ গান করা সর্বাপেক্ষা শ্রেষ্ঠতম কার্য; অতএব উচ্চতর খাতিরের জন্ত রূপদ গায়কদিগকে সংগীতবিৎ সমজদার (কনয়সিওর) লোকেরা কলাবন্ত উপাধি দিয়াছেন। অতি সুরন্দর ও স্নায় উপাধি! জগদ্বিখ্যাত তানসেন রূপদ গায়ক ছিলেন। প্রায় তিন শত বৎসর পূর্বে প্রসিদ্ধ দিল্লীস্থর আকবর পাদশাহর রাজত্ব কালে তানসেন প্রাহুভূত হন। তাঁহার গান শক্তি যেমন ছিল, রচনা শক্তিও ততোধিক ছিল। তিনি বিস্তর চমৎকার চমৎকার রূপদ রচনা করিয়া যান। কিন্তু স্বরলিপি অভাবে তাঁহার রূত বার আনা রূপদ লোপ পাইয়াছে; এবং যাহা আছে, তাহাও সুরে এবং কথায়, উভয় বিষয়েই এত বিকৃত হইয়া গিয়াছে যে, তিনি যদি কবর হইতে উঠিয়া শুনে, তাহা হইলে তাঁহার নিজ রূত গান বলিয়া তিনি কখনই চিনিতে পারিবেন না। তাঁহার রূত আসল সম্পূর্ণ রূপদ এখন আর পাইবার উপায় নাই। শুনা যায়, তিনি হিন্দু সন্তান ছিলেন, পরে মুসলমান হন। তাঁহার সময়ে খেয়াল গানের আদর ছিল কিনা, জানা যায় না। তাঁহার পূর্বে নায়ক গোপাল ও বৈজ্ঞাওরা, এই দুই ব্যক্তি রূপদ গানে সমধিক যশস্বী হইয়া ছিলেন। খৃঃ ১৪শ শতাব্দীর প্রারম্ভে পাঠান বংশীয় সম্রাট আলা উদ্দীনের রাজত্ব কালে গোপাল নায়ক প্রাহুভূত হন। তৎকালে তাঁহার সমান গায়ক কেহ ছিল না, এই জন্ত তাঁহার নায়ক উপাধি হইয়াছিল। উক্ত আলা উদ্দীন পাদশাহর দরবারে আমীর খত্ব নামক এক জন সংগীত-নিপুণ ও অতি দক্ষ সুপণ্ডিত অমাত্য ছিলেন। শুনা যায়, নায়ক গোপাল তাঁহাকে সংগীতে পরাজয় করিতে পারেন নাই। সেই সময় হইতেই আমীর খত্বর যত্নে মুসলমানদিগের মধ্যে হিন্দু সংগীত আলোচনার সূত্রপাত হয়। তানসেনের পর হুঁদিয়া, বক্স ও সুরদাস উত্তম উত্তম রূপদ রচনা করিয়াছিলেন; তাহাও ইদানী কতক কতক প্রচলিত আছে। পঞ্জাব প্রদেশে রূপদ গানের চর্চা অধিক।

তথাকার সংগীতাদ্যাপক মৌলানাদ ও অলিয়াস বহু ধ্রুপদ রচনা করিয়া গিয়াছেন। পাটনা বিভাগের অন্তর্গত বেতিয়ার মৃত মহারাজ নওলকিশোর সিংহ বাহাদুর অনেক শক্তিবিশয়ক হিন্দী ধ্রুপদ রচনা করিয়াছিলেন; তাহাও এক্ষণে অনেক স্থানে প্রচলিত হইয়াছে।

খেয়াল :—খেয়াল পারস্ত শব্দ; ইহার অর্থ দুর্বাসনা বা যথেষ্টাচার। বোধ হয়, সম্বন্ধিতেও ইহা ঐ অর্থে ব্যবহার হইয়াছে। পূর্বে সভ্য সমাজে খেয়াল প্রচলিত ছিলনা; ওস্তাদ গায়কেরা ধ্রুপদই গাইতেন। পরে যখন খেয়াল প্রথম প্রচলিত হয়, তখন তৎকালের ধ্রুপদ গায়কেরা বোধ হয় ব্যঙ্গ করিয়া ঐ রীতির গানকে গায়কদিগের “খেয়াল” অর্থাৎ যথেষ্টাচার বলিতেন; তদবধি ঐ নাম হইয়া থাকিবে। খেয়ালের রচনা ধ্রুপদাপেক্ষা সংক্ষেপ; এই জন্ম ইহার প্রত্যেক ভাগ তালের চারি ফেরের কমেও নিম্পন্ন হয়; এবং ইহাতে দুই তুকের অধিক সচরাচর ব্যবহার হয় না, অর্থাৎ ইহাতে কেবল আস্থায়ী ও অন্তরা। কখন কখন ইহাতে তিন চারি কলিও থাকে; কিন্তু তাহাদের সুর সবই অন্তরার স্থায়। খেয়ালীয় সুরের কতকগুলি বাঙ্গালী গানে ধ্রুপদের স্থায় চারি তুক আছে, অর্থাৎ চারি কলির বিভিন্ন প্রকার সুর। নদীয়া জেলার অন্তঃপাতী চুপি-গ্রাম নিবাসী মৃত দাওয়ান রঘুনাথ রায় (যিনি ‘অকিঞ্চন’ বলিয়া খ্যাত), খাম হিন্দুস্থানী খেয়াল সুরে বাঙ্গলায় ঐ রূপ চারি তুকের অনেক শ্রামাবিশয়ক গান রচনা করিয়াছিলেন। সে অতি অল্প দিনের কথা; কিন্তু আশ্চর্য্য এই, যে স্মরণলিপি অভাবে তাহাও এক্ষণে বিস্মৃত ও বিলুপ্ত প্রায় হইয়াছে; যাহা চলিত আছে, তাহাও বিভিন্ন লোকে বিভিন্ন প্রকার করিয়া গাইয়া থাকে। তালের চারি ফেরে প্রত্যেক কলি সম্পন্ন হইলে, খেয়ালও বিলুপ্ত হইয়া ধ্রুপদের রূপ ধারণ করে বটে, কিন্তু তাহাই তাহার প্রভেদ হয়। কাওআলী, আড়া, মধ্যমান, একতালা, তেওট, ও যৎ, এই সকল তালে খেয়াল হয়। কিন্তু যে খেয়ালের আস্থায়ী ঐ সকল তালের চারি ফেরে নিম্পন্ন হয়, তাহা টিমা করিয়া গাইলে, ধ্রুপদ হইতে পৃথক করা দুষ্কর হইয়া পড়ে; কেননা ঐ সকল তালই ধ্রুপদে অতি শ্লথ ভাবে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। একতালা শ্লথ হইয়া ধ্রুপদে চৌতাল হইয়াছে; যৎ শ্লথ হইয়া ধ্রুপদে ধামার ও তেওরা হইয়াছে; তেওট শ্লথ হইয়া রূপক ও আড়া-চৌতাল হইয়াছে; কাওআলী শ্লথ হইয়া ধ্রুপদে টিমাতেতালা হইয়াছে,—এই রূপই বলা যাউক, অথবা চৌতাল দ্রুত হইয়া খেয়ালে একতালা হইয়াছে; ধামার দ্রুত হইয়া যৎ হইয়াছে, এই রূপই বা বলা যাউক। বস্তুত উহাদের ছন্দে কোন প্রভেদ নাই। তালের পরিচ্ছেদে

উচ্চাদের বিস্তারিত বিবরণ দ্রষ্টব্য। ঙ্গপদের সুরফাক্তা, তেওরা ও সওয়ারী তালের ছায় ছন্দ খেয়ালে ব্যবহার নাই; খেয়ালের আড়া, ও মধ্যমান তালের ছায় ছন্দ ঙ্গপদে ব্যবহার নাই। বাঁপতালে খেয়াল ও ঙ্গপদ দুইই হয়। যাহা হউক, তালের ছন্দ বিষয়ে খেয়াল ও ঙ্গপদ এক রূপ হইলেও, খেয়ালে যে প্রকার ক্ষুদ্র তান গিটকারী ব্যবহার হয়, ঙ্গপদে তাহা হয় না; এবং ঙ্গপদে যে প্রকার ‘গমক’ ব্যবহার হয়, তাহা খেয়ালে হয় না; ইহাতেই উচ্চাদের প্রকৃতির পরস্পর বিভিন্নতা সম্পাদিত হইয়া থাকে। রাগ-রাগিণী সৃষ্কে ঙ্গপদ ও খেয়ালে প্রভেদ নাই; কিন্তু কতকগুলি রাগিণী এমন আছে, যাহারা ঙ্গপদে ও টপ্পায় ব্যবহার হইয়াছে, খেয়ালে হয় নাই: যেমন,—ভৈরবী, খাম্বাজ, ও মিল্লু। যত প্রকার হিন্দী খেয়াল শুনিতে পাওয়া যায়, তন্মধ্যে সদারঙ্গ ও আধারঙ্গ রূত খেয়ালই সর্বোৎকৃষ্ট, ও অধিক প্রচলিত। খেয়াল ও ঙ্গপদ উভয়ই ঈশ্বর বিষয়ক গানের উপযোগী; পরন্তু ঙ্গপদের গতি প্রায়ই ধীর, ও প্রকৃতি গম্ভীর জ্ঞাত, ইহাই উপাসনা কার্যে অধিক উপযোগী।

কাপ্তেন উইলার্ড সাহেব তাঁহার রূত হিন্দু সঙ্গীত বিষয়ক ইংরাজী গ্রন্থে লিখিয়াছেন যে, সুলতান হোসেন শিকী নামক জোয়ানপুরের এক অধীশ্বর খেয়ালের স্রষ্টি করেন; ইহা খ্রীঃ ১৫শ শতাব্দীর কথা। কিন্তু খেয়াল কেহ যে বৃত্তন স্রষ্টি করিয়া চালাইয়াছেন, ইহা যুক্তি সম্মত কথা নহে। খেয়ালীয় রীতির গান পূর্ব হইতেই চলিয়া আসিতেছিল, কিন্তু সভ্য সমাজে তাহার আদর ছিল না। উক্ত সুলতান হোসেন হয়ত ঐ রীতির গান পছন্দ করিতেন, এবং, খেয়াল গায়কদিগকে সমধিক উৎসাহ প্রদান করিতেন; তদবধি খেয়াল সভ্য সমাজে গাওয়া প্রচলিত হইয়া গিয়াছে। দিল্লীর ঐ দিকে “কাবাল” (কাওআল) নামে সঙ্গীত ব্যবসায়ী এক জাতি আছে, খেয়াল তাহাদের জাতীয় গান। ইহারা সর্বদা যে তালে গান গায়, সেই তালের নাম কাওআলী রাখা হইয়াছে।

টপ্পা:—টপ্পা হিন্দী শব্দ,—আদি অর্থ লক্ষ, তাহা ইহাতে রূঢ়াৰ্থ সংক্ষেপ; এই সংক্ষেপার্থে ইহা গানে ব্যবহার হইতেছে, অর্থাৎ ঙ্গপদ ও খেয়াল অপেক্ষা যে গান সংক্ষেপতর, তাহার নাম টপ্পা। ইহার কেবল দুই তুক: আস্তায়ী ও অন্তরা। খেয়ালের প্রায় সকল তালই টপ্পায় ব্যবহৃত হয়; কেবল রাগিণীতে ইহা খেয়াল হইতে বিভিন্ন হইয়া থাকে। খেয়ালের আগে টপ্পা রচিত হওয়ার প্রথা নাই। প্রাচীন রাগিণীর মধ্যে কেবল ভৈরবী, খাম্বাজ, চৈতান্গোরী, কালাংড়া, দেশ, ও মিল্লু, এই কএকটীতে টপ্পা

হয়। টম্পা আধুনিক কালের উৎপন্ন; এবং ইহার প্রকৃতি সংক্ষেপে জ্ঞাত কাকী, ঝিকোটি, পিলু, বারোয়া, মাঝ, ইম্নী ও লুম, এই কএকটি আধুনিক রাগ টম্পায় ব্যবহার হয়। ইহাদেরও প্রকৃতি ক্ষুদ্র, ও বিস্তার অল্প। ফলত পুরাতন হইলে, ইহারাও ধ্রুপদীয় রাগের 'আয়' বর্জিত হইবে, তাহার আশা করা যায়। কারণ প্রায়ই দেখা যায় যে, ওস্তাদেরা পিলু, ঝিকোটি ও বারোয়ার ধ্রুপদ রচনা করিতে চেষ্টা করিয়া থাকেন; এই রূপ করিতে করিতে ইহাদের সঞ্চারী ও আভোগের উপযোগী অঙ্গ বাহির হইবে; তখন ইহারাও দীর্ঘ হইয়া, প্রাচীন রাগের তুল্য হইয়া দাঁড়াইতে পারিবে। প্রাচীন রাগ-রাগিণী সমূহের অঙ্গ প্রত্যঙ্গ এই রূপেই বর্জিত হইয়া বিস্তীর্ণ হইয়াছে। অস্মদেশীয় অনেক লোকের এই রূপ সংস্কার, যে আদি-রস বিষয়ক গানকেই টম্পা বলে, কিন্তু সেটা ভ্রম; গানের এক পৃথক রীতির নাম টম্পা, ইহাতে সকল প্রকার গানই হয়। ফলত উহার গতি দ্রুত, ও প্রকৃতি হালকা বশত উহা ঈশ্বর বিষয়ক গানের উপযোগী নহে। ইদানী ব্রাহ্ম-সংগীত প্রায়ই টম্পার সুরে রচিত হইতে দেখা যায়; ইহা নিতান্ত অসঙ্গত ও অগ্রায়া। ইহা সংগীত তত্ত্বে অজ্ঞতা ও অনুন্নত কচির ফল। সংগীতের প্রধান কার্য স্মৃতি-উদ্দীপনা; অতএব যে সুর শুনিলে অন্তঃকরণে মহৎ, উন্নত, প্রশান্ত ও বিরাট ভাবাদির উদয় হয়, তাহাই ভক্তি ও উপাসনার যথার্থ উপযোগী। টম্পার সুরের যে রূপ প্রকৃতি, উহা হাশ্ব, আনন্দ, প্রণয়, তামাসা, উল্লাস প্রভৃতি লঘু ভাব উদ্দীপন বিষয়ে সম্যক উপযোগী, এবং ঐ সকল বিষয়েই উহা নরদা ব্যবহার হইয়া আসিতেছে; অতএব টম্পার সুর শুনিলে, মনে ঐ সকল ভাবের উদয় হওয়া ভিন্ন, ভক্তির ভাব কখনই উদ্দীপিত হইতে পারে না।

কাপ্তেন উইলার্ড সাহেব বলিয়াছেন যে, টম্পা রীতির গান পঞ্জাব দেশীয় উষ্ট্র-চালকদিগের জাতীয় সংগীত ছিল; প্রসিদ্ধ গায়ক শোরী* উহাকে অলঙ্কৃত করিয়া উন্নত করিয়াছেন। এই কথা সত্যও হইতে পারে, কারণ শোরীর টম্পার মূল কথা সকল পঞ্জাবী উপ-ভাষায় রচিত। পূর্বে টম্পা রীতির গান সভ্য সমাজে প্রচলিত ছিল না; শোরী (গোলামনবী) সুরকৌশলযুক্ত সাধনা দ্বারা ঐ গানকে বিশেষ সুললিত, ও কারিগরী বিশিষ্ট করিয়া, তদ্বারা সভ্য

* সঙ্গীতসারের ৩০৩ পৃষ্ঠায় লিখিত আছে, যে অধ্যাপক নিবাসী গোলামনবী নামক এক ব্যক্তি টম্পা রচনা করিয়া, তাহার অতি প্রিয়তমা প্রণয়িনী শোরীর নামে ভণিতা দিয়া গাইতেন, এই জন্য “শোরী মিয়া” টম্পা প্রণেতা বলিয়া খ্যাত হইয়াছে; বক্তৃত গোলামনবী তাহার আসল নাম, শোরী তাহার স্ত্রীর নাম। “প্রায় ৭৬ বৎসর অতীত হইল গোলামনবী ৫০ বৎসর বয়ঃক্রমে লক্ষণ নগরে মানবলীলা সম্বরণ করিয়াছেন।”

ও ভদ্রলোকের চিত্ত রঞ্জে পারগ হইয়াছিলেন; তদবধি উহা সভ্য সমাজে অন্দরঙ্গীয় হইয়াছে। শৌরী-রূত গানকেই ওস্তাদেরা টপ্পা বলেন; তন্নিম্ন অত্যাশ্র টপ্পাকে তাঁহারা ঠুংরী বলিয়া থাকেন। শৌরীর টপ্পার ঢং পৃথক; সেই পার্থক্য তান, কম্পন ও গিটকারীর বিভিন্নতায় সম্পাদিত হয়। খাযাজ, লুম, ভৈরবী, সিন্ধু ও ঝিকোটা, এই কএকটি রাগিণীতে, এবং মধ্যমান তালেই সচরাচর শৌরীর টপ্পা শুনা যায়। এক্ষণে প্রশ্ন হইতে পারে যে, ইমন, কেরারা, কানড়া প্রভৃতি খেয়ালের রাগে টপ্পা হয় না কেন? তাহার কারণ এই যে, টপ্পার হালকা তান গিটকারীর সহিত ঐ সকল রাগের গুরু প্রকৃতির সামঞ্জস্য হয় না; শৌরী ঐ সকল রাগে টপ্পা গাইতেন না, তজ্জন্ত উহাতে টপ্পার প্রণালী প্রচলিত হয় নাই। হিন্দুস্থানী ওস্তাদ গায়কদিগকে ইমন, কেরারা, মল্লার প্রভৃতিতে শৌরীর টপ্পা গাইতে বলিলে, তাহা হয় না, কি জানি না, এ কথা বলেন না—কেননা তাঁহাদের জানি না বলা অভ্যাস নাই; তাঁহারা সংগীতে সর্বজ্ঞ ও সর্বশক্তিমান, যাহা ফরমাইশ করা যাইবে, তাহাই তাঁহারা গাইতে প্রস্তুত; একান্ত না পারিলে, ইয়াদ নাই বলিবেন। তাঁহাদিগকে উক্ত রাগে টপ্পা গাইতে বলিলে, তাঁহারা শৌরীর ব্যবহার্য তান গিটকারী লাগাইয়া ঐ সকল রাগ গাইতে চেষ্টা করেন বটে, কিন্তু, বেরাগ—বেমুরা—না হইলেও, কেমন যেন খাপছাড়া বোধ হয়। খাযা বিচার করিতে হইলে, ইহা যে আমাদের শুন্যর অভ্যাসের ফল, তাহাই প্রতীয়মান হয়। খাযাজের রূপদ হয়, খেয়াল হয় না; তাহারও তাৎপর্য—দেশ ব্যবহার নিবন্ধন গাওয়ার ও শুন্যর অনভ্যাস। খাযাজ, ভৈরবী ও সিন্ধু অতিশয় মিষ্ট জন্ত, উহা সর্ব সাধারণের মধ্যে টপ্পায় ব্যবহার হওয়াতে, কাহাল অর্থাৎ খেয়াল গায়কেরা তাচ্ছিল্যপ্রযুক্ত উহাদিগকে পরিত্যাগ করে; তদবধি ঐ সকল রাগিণীর গানকে খেয়াল বলার প্রথা উঠিয়া যায়। এতন্নিম্ন ঐ সকল রাগে খেয়াল না হওয়ার কোন কারণ নাই; খেয়ালের ঢং করিয়া গাইলেই হইতে পারে।

হিন্দুস্থানী গায়কদিগের মধ্যে পূর্বে বহুকাল হইতে পুরুষানুক্রমে এ রূপ প্রথা ছিল যে, রূপদ, খেয়াল ও টপ্পা, এই তিন জাতীয় গানের মধ্যে যাহার যে প্রকার গান গাওয়া পেশা ও অভ্যাস, সে অপর জাতীয় গান গাইত না। যাহার রূপদ গাওয়াই পেশা, তিনি খেয়াল কি টপ্পা গাইতেন না; কারণ বাল্যাবধি কেবল রূপদ গাওয়াই অভ্যাস হওয়াতে, গলায় রূপদের মোটা ঢং এরূপ বসিয়া যায় যে, সে গলায় খেয়াল ও টপ্পার নিজ নিজ মিহি ঢং উচ্চিত মত আদায় হয় না; তাহাতে খেয়াল কি টপ্পা,

যাহা কিছু গাইতে যাইলে, সকলেতেই ধ্রুপদের ঢং আসিয়া পড়ে; যাহার কেবল খেয়াল গাওয়াই পেশা ও অভ্যাস, তাঁহার গলায় খেয়ালের ঢং এ রূপ বসিয়া যায় যে, তিনি যাহাই গান, সবই খেয়ালের ছায় হয়; সেই রূপ, যাহার বাল্যাবধি টপ্পা গাওয়াই অভ্যাস, তাঁহার গলায় খেয়াল ও ধ্রুপদ দস্তুর মোতাবেক আদায় হয় না। এই জন্য ধ্রুপদ, খেয়াল ও টপ্পা, এই তিন জাতীয় গানের তিনটি ঢং পৃথক্ হইয়া দাঁড়াইয়াছে। খেয়াল গায়কেরা টপ্পার রাগিণী ব্যবহার না করাতে, উহাতে খেয়ালের ঢং বর্তে নাই। যিনি অল্প বয়স হইতে ঐ তিন জাতীয় গান তিন ওস্তাদের নিকট হইতে সমান যত্ন সহকারে শিক্ষা করত সাধনা করেন, এমন লোক ভিন্ন সকলের ঐ তিন প্রকার গান উচিত মত দখল হয় না। অধুনা অনেক গায়ককে ঐ তিন প্রকার গানই গাইতে শুনা যায় বটে, কিন্তু তাহার মধ্যে কোন এক প্রকার গানই যথা রীতি আদায় হইতে দেখা যায়; অন্য প্রকার গান তজ্রপ উতরায় না। শাস্ত্রে বলে “একা বিজ্ঞা সুশিক্ষিতা”; এক শরীরে সকল প্রকার উপার্জন হওয়া দুঃসাধ্য; কারণ জীবন অল্প দিনের; কিন্তু বিজ্ঞার পার নাই। কি বদে, কি পঙ্জাবে, কি হিন্দুস্থানে, কি রাজপুতানায়, সর্বত্রই দেখা যায় যে, খেয়াল ও ধ্রুপদাপেক্ষা, টপ্পাই তজ্র ইতর সর্ব সাধারণের নিকট অধিক মনোবঞ্ছক হয়। পরে চুংরীর বিবরণে, ও ১১শ পরিচ্ছেদে তাহার কতক কাবণানুসন্ধান করা গিয়াছে। তদ্বিবরে এক পৃথক গ্রন্থ লিখার বাসনা আছে।

প্রবন্ধ:—যে গানের ভিন্ন ভিন্ন কলিতে ভিন্ন ভিন্ন তাল ব্যবহার হয় তাহাকে হিন্দুস্থানী ওস্তাদেরা প্রবন্ধ বলেন। উহার ঐ প্রকার অর্থ যে কি প্রকারে হইল, তাহা তাঁহারাই জানেন। ইহা ধ্রুপদ গানেই অধিক ব্যবহার হইয়া থাকে।

হোরী:—ইহা ঔরঙ্গের দোলোৎসবের গান, ধ্রুপদের রাগে ও কেবল ধামার তালেই গীত হয়; সূতরাং ইহা ধ্রুপদাঙ্গী। টপ্পার রাগিণীতে হোরী মচরাচর যৎ তালে গীত হইয়া থাকে।

তেলানা:—নাঁদের দানি দীম তানা তোম তেলানা, আলালিয়া লুম, এই রূপ কতক গুলি নিরর্থক শব্দ রাগ ও তাল যোগে গাওয়াকে ‘তেলানা’ বলে। ধ্রুপদ, খেয়াল ও টপ্পা, তিন রীতিতেই তেলানা গাওয়া হয়। তেলানার কোন বিশেষ তাৎপর্য নাই; গানের কথার অপ্রতুল বশতঃ নিরক্ষর ওস্তাদ •গণদ্বারা তেলানার চল হইয়াছে। গানে সদর্থ ও কবিত্ব পূর্ণ বাক্যাবলি

ব্যবহার না করিয়া নিরর্থক শব্দ প্রয়োগ করায়, রচনা শক্তির হীনতা, ও নিক্ষেপ্ত কচির পরিচয় দেয়, তাহার সন্দেহ নাই। তবে তেলানার এই এক অর্থ হইতে পারে, যে, আনন্দে ও উল্লাসে বিস্তল হইয়া যখন বাক্যস্ফূর্তি রহিত হয়, তৎকালে তেলানার ব্যবহার উপযুক্ত হইতে পারে।

ত্রিবিট:—ইহার তিনটি কলি; একটীতে গানের কথা, একটীতে তেলানা, আর একটীতে ধাধা তেরেকেটে প্রভৃতি মৃদঙ্গাদি বাজের বোল রাগ তাল যোগে গীত হয়; অতএব ঐ রূপ তিন অঙ্গ জন্ত ত্রিবিট কথা যায়। ইহা সচরাচর খেয়ালের রীতিতে গাওয়া হইয়া থাকে।

চতুরঙ্গ:—ইহার চারিটি কলি; উক্ত ত্রিবিটের তিনটি, এবং আর একটি কলিতে রাগের সার্বগম থাকে। ইহাও সচরাচর খেয়ালেই গীত হয়।

গুলনক্স:—ইহা পারস্য ও উর্দু ভাষার পাছে, খেয়ালের রাগে, এবং কেবল একতালিতেই গীত হইয়া থাকে; এবং ইহাতে সর্বদা “গুল” এই শব্দটি থাকার প্রথা দৃষ্ট হয়। পারস্য ভাষায় পুষ্পকে গুল বলে।

কওন্-কোলবানা:—ইহাও এক প্রকার খেয়াল, ও ইহা আরব্য ভাষায় রচিত। ইহা এক্ষণে আর তত প্রচলিত নাই। অতএব ইহার বিষয়ে অধিক বাক্য ব্যয়েরও প্রয়োজন নাই।

সার্বগম:—রাগের যে প্রকার স্বর-বিজ্ঞান থাকে, সে বিজ্ঞানানুসারে সা রি গ ম প্রভৃতি সুরের নাম সকল উচ্চারণ করত, তাল লয়ে গাওয়াকে সার্বগম বলে। মৌখিক গান শিক্ষার প্রথা বশত গায়কদিগের সম্যক সুর জ্ঞান হইত না; সুররাং শুদ্ধ রূপে রাগাদির সার্বগম গাওয়া কঠিন ব্যাপার ছিল, এই জন্ত গুস্তাদদিগের মধ্যে সার্বগম গাওয়ার গুণের ও তারিফ; নতুবা ভাষার যেমন বানান, গানের তেমনি সার্বগম। স্বরলিপি দৃষ্টে গান শিক্ষার প্রথা প্রচারিত হইলে, সার্বগম গাওয়ার আর প্রশংসা তত থাকিবে না।

রাগমালা:—এক গানের ভিন্ন ভিন্ন কলিতে বিভিন্ন রাগের সমাবেশকে রাগমালা কহে। ইহা সকল প্রকার গানেই ব্যবহার হয়।

যুগলবন্দ:—ইহা দুই ব্যক্তি ভিন্ন এক জনে হয় না; এক জনে গান গাইবে, আর এক জনে সেই গানের সার্বগম প্রথম ব্যক্তির সহিত সমান গয়ে গাইয়া যাইলে তাহাকে যুগলবন্দ কহে।

টপ্‌খেয়াল:—এমন এক জাতি গান আছে, যাহাদিগকে টপ্পা কিম্বা খয়াল বলিয়া সহসা চিনা যায় না; অর্থাৎ টপ্পা ও খেয়াল, উভয় রীতি

যোগে যে সকল গান গাওয়া হয়, তাহাকে 'টপ্‌থেয়াল' কহে। বেহাগ, দেশ, পরজ, রামকেলী, গারা, সাহানা, প্রভৃতি কএক প্রকার রাগে টপ্‌থেয়াল সচরাচর শুনা যায়। যাহাদের টপ্পা গাওয়াই চিরকাল অভ্যাস, তাহারা এ সকল রাগের গান গাওয়া কালীন, তাহাতে অগত্যা টপ্পার চং যোগ করাতে টপ্‌থেয়ালের উদ্ভব, হইয়াছে।

ঠুংরী:— যে সকল গান টপ্পার রাগিণীতে, এবং আন্ধা কাওয়ালী ও ঠুংরী তালে গীত হয়, তাহাকে ঠুংরী গান কহে। কাণ্টন উইলার্ড সাহেব, ঠুংরী নামক এক পৃথক্‌ রাগ আছে বলিয়া, উল্লেখ করিয়াছেন; এবং সংগীত সারের ৩০৩ পৃষ্ঠায় লিখিত হইয়াছে যে, শোরী মিয়া 'ঠুংরী' গানের সৃষ্টি কর্তা। এই সব কথা কত দূর প্রামাণিক ও বিশ্বাস যোগ্য, বলা যায় না। কিন্তু ইহা নিশ্চিত যে, হিন্দুস্থানে ঠুংরী নামে এক জাতীয় গান প্রচলিত আছে; তাহা নানা বিধ রাগে গীত হইয়া থাকে। লখনৌ অঞ্চলে ঠুংরী গানের অতিশয় আদর হয়; এবং প্রসিদ্ধ শোরীও সেই দেশের লোক; এই জন্তই অনেকের বিশ্বাস যে, শোরী, ঠুংরী রাগের না হউক, ঠুংরী গান-প্রণালীর উদ্ভাবক। কিন্তু বাস্তবিক তাহা নহে; কারণ শোরী রূত টপ্পা হইতে ঠুংরী গানের রীতি অনেক পৃথক। তবে অবস্থা দৃষ্টে এ রূপ বিশ্বাস হয় যে, শোরীর টপ্পা আরও সংক্ষেপ করিয়া লওয়াতে, তাহা হইতে ঠুংরী গানের উদ্ভব হইয়াছে। হিন্দুস্থানের তরফা ওআলী গায়িকারা ঠুংরী গান সর্বদা গাইয়া থাকে; এই জন্ত কালাবাঁও ওস্তাদের ঠুংরী গানকে অতিশয় য়গ করেন। কিন্তু অস্বদেশীয় রূতবিজ্ঞ সংগীত বেত্তাদিগের এই বিষয়ে বিশেষ চিন্তা করা উচিত যে, থেয়াল রূপদোপেক্ষা টপ্পা ও ঠুংরী গান সংগীতানভিজ্ঞ লোকেরও অধিক তৃপ্তি জনক হয় কেন? ঠুংরী গানের সুর পর্যালোচনা করিলে, ইহার দুইটি সৌন্দর্য্য দেখা যায়:—একটি গাইবার রীতি, অপরটি সুরের বিচিত্রতা। স্ত্রী বা পুরুষ, যে কণ্ঠেই উহার গীত হউক, তাহা থেয়াল রূপদের কণ্ঠ্যপেক্ষা অনেক পৃথক, এবং অতি সরল ও মোলারম; এই জন্ত থেয়াল রূপদোপযোগী কণ্ঠে ঠুংরী গাইয়া তত মিষ্ট করা যায় না। ঠুংরীর সুরে বিচিত্রতার তাৎপর্য্য এই যে, ইহার কলেরব যে রূপ সংক্ষেপ, তাহার তুলনায় ইহাতে বিচিত্রতা অধিক। সেই বিচিত্রতাকে চলিত কথায় “জঙ্‌লা” বলে, অর্থাৎ এক গানের একই কলিতে দুই তিন রাগের সংযোগ। এ রূপ আশ্চর্য্য কৌশলে ঐ যোগ সম্পাদিত হয় যে, তজ্জন্ত উহা অসঙ্গত শুনা যায় না; এক ঋণি সুরের স্রায়ই বোধ হয়। ইহাতে সচরাচর ঋষাজের সহিত ভৈরবী, কিম্বা লিঙ্গু, কিম্বা পিঙ্গু

কিষ্কা লুম, কিষ্কা বেহাগ, এই প্রকার রাগের সংযোগ দেখা যায়। এ ভৈরবীর অংশ এমন সকল স্থানে প্রয়োগ করা হয়, যে স্থানে ঋষাজের ঠাটেই ভৈরবীর কোমল ঠাট প্রাপ্ত হওয়া যায়। কোন কোন গানে এক রাগিণীতেই কোন নূতন কড়ি কোমল প্রয়োগ করত খরজ পরিবর্তন দ্বারা বিচিত্রতা সম্পাদন হয়; যেমন—সা-এর খরজে ভৈরবীর গান আরম্ভ করিয়া, স্থান বিশেষে কড়ি-ম লাগাইয়া, ম-এর খরজে পরিবর্তিত হয়; তথায় কড়ি-ম ম-খরজের কোমল-রি হইয়া পড়ে; কোমল-রি ভৈরবীর এক প্রকার জীবন। ১৪শ পরিচ্ছেদে ‘ষড়জ সংক্রমণ’ রত্নান্তে এই প্রকার ঠুংরী গানের উদাহরণ প্রদত্ত হইয়াছে। সংক্ষেপের মধ্যে এই প্রকার বিচিত্রতা নিম্পন্ন হওয়াতেই, উহা সাধারণের মনোরঞ্জন হয়। সংগীতানভিজ লোকে, উহার কোন্ স্থানে কোন্ রাগ লাগিতেছে, তাহা কখনই বুঝিতে পারে না, কিন্তু রাগান্তর ও খরজান্তর জ্ঞাত বিচিত্রতার ফল কোথা যাইবে! সে যাহাই হউক, ঋষাজ গাইতে গাইতে ভৈরবী আসিয়া পড়িতেছে, ভৈরবীতে কড়ি-ম লাগিতেছে, এই রূপ প্রাচীন প্রথার বিরুদ্ধাচরণ দেখিয়া, রাগ-জ্ঞান-গর্ষিত ওস্তাদেরা ঠুংরী গায়ককে নিতান্ত অজ্ঞ ও বেল্লিক বলিয়া তিরস্কার করত, সেই স্থানই ত্যাগ করেন। কিন্তু গৌড়ামী ও কুসংস্কার দূরে রাখিয়া, নিরপেক্ষ চিত্তে বিচার করিলে জানা যাইবে যে, যুগযুগান্তরীন চর্চা প্রভাবে, আধুনিক সংগীত ক্ষেত্রে ক্রমোন্নয় (ইভলিউশন) ক্রিয়ার ফলে এই অভিনব সুন্দর লতাটি আপনাই জন্মিয়াছে। ইহাকে যত্নের সহিত পালন করিলে, ক্রমে উন্নত ও পরিণত হইয়া শেষে ইহাতে সুখময় ফল উৎপন্ন হইতে পারে। কিন্তু আশঙ্কা হয় এই, যে, ইহার লোক রঞ্জনতা শক্তি ক্রমে বৃদ্ধি হইয়া কোন সময়ে বা ধ্রুপদ খেলালকে সিংহাসন চ্যুত করে। কিন্তু তাহা শীঘ্রই হইতেছে না, অতএব তজ্জন্য চিন্তিত হইবার প্রয়োজন নাই।

ঠুংরী গানের কএক প্রকার ভেদ আছে, যথা—খেম্টা, কাহারবা, দাদরা, ইত্যাদি। খেম্টা, ভরতঙ্গা, কাহারবা প্রভৃতি তালে ঐ সকল গান গীত হইয়া থাকে, তজ্জন্যই উহাদের ঐ প্রকার নাম হইয়াছে।

গজল্ :—গজল্ (*Gazl*) আরব্য শব্দ; অর্থ—প্রণয় বিষয়ক কবিতা। টপ্পার রাগিণীতে এবং কেবল পোস্তা তালেই গজল গীত হইয়া থাকে। হিন্দুস্থানে ইহা পারস্য ও উর্দু ভাষায় রচিত হয়; ঐ গীত ভারতীয় ভাষায় রচিত হইলে, তাহার গজল সংজ্ঞা হয় না; তাহাকে টপ্পাই বলা যায়। গজল মুসলমানদের জাতীয় গান, পারস্য হইতে ভারতে আনীত হইয়া, পরবর্ত্তী রাগ-রাগিণীতে সংযোজিত হইয়াছে। ইহার পঞ্চ প্রায়ই সুদীর্ঘ;

এই জন্য ইহাতে দুই, তিন, চারি তুক পর্য্যন্ত থাকে। 'রেক্তা' ও 'কবই' নামক পারস্ত ও উর্দু ভাষায় ঐ প্রকার রীতির যে গান, তাহাও অবিকল গজলের ন্যায়; কেবল উহাদের পড়ের অর্থে যে কিছু বিভ্রমতা। রেক্তা আরব্য শব্দ; ইহার অর্থ কবিতা বা গীত।

পূর্বোক্ত প্রকার গান ব্যতীত কড়কা, মোহেলা, কজরী, লাউনী, চৈতী, জিগর, নক্তা, ডোমনা প্রভৃতি বহুতর গ্রাম্য গীত হিন্দুস্থানে প্রচলিত আছে; তাহা সভ্য সমাজে ব্যবহার হয় না। এ স্থলে কেহ জিজ্ঞাসা করিতে পারেন যে, বঙ্গদেশে এবং ভারতের অন্যান্য স্থানে অনেক প্রকার গ্রাম্য গীত আছে, তাহার উল্লেখ হইল না কেন? তাহার কারণ এই যে, সভ্য সমাজে অব্যবহার্য্য গানের বিষয় উল্লেখ করা নিম্নয়োজন। তবে উক্ত কয় প্রকার গানের নাম করার তাৎপর্য্য এই যে, কাণ্ডেন উইলার্ড সাহেবের দেখা দেখি, অধুনা সংগীত গ্রন্থে ঐ সকল গ্রাম্য গীতের নাম উল্লেখ করা, একটা ফ্যাশন (প্রথা) হইয়া দাঁড়াইয়াছে; তাহার দৃষ্টান্ত বাদলা "সংগীতসার" ও "সংগীত রত্নাকর"। ফল কথা এই যে, আমাদের সংগীত-গুরু ওস্তাদগণ হিন্দুস্থানের লোক; অতএব হিন্দুস্থানের সংগীত বিষয়ক তাবৎ নামগ্ৰী আমাদের শিরোধার্য্য করিতে হয়; বঙ্গ কি অথ দেশীয় গান আমরা ঘৃণা করিতে উপদিষ্ট হইয়াছি। হিন্দুস্থানের ঐ সকল গ্রাম্য গীতের কথা না লিখিলে, হয়ত কোন সংগীত কৃতুহলী পাঠক বলিবেন, এই গ্রন্থকার ঐ সকল গান জানেন না। অতএব সংগীতে তাহার ব্যুৎপত্তি অস্পষ্ট, স্মরণ্য তাহার পুস্তকও অকর্ম্মণ্য; এই ভয়ে ঐ সকল গীতের নাম উল্লেখ করিতে বাধ্য হইলাম।

তান:—স্বর-বিজ্ঞানের অন্তর নাম তান: তিন স্বরের কমে তান হয় না; বেশি যত ইচ্ছা হইতে পারে। কিন্তু গানে যে তান দেওয়া হয়, তাহার ভিন্ন অর্থ:—গাইবার সময় গানের স্বর-বিজ্ঞান ছাড়িয়া, আকিষা এ ও বর্ণ যোগে, রাগের ব্যবহার্য্য স্বরাবলির উপর দিয়া, গিটকারী সহকারে আরোহণ কিম্বা অবরোহণ করাকে; অথবা গানের কোন শব্দ যোগে রাগের অপরাপর পরিচায়ক অংশ গুলি প্রকাশ করাকে, তান দেওয়া বলে। খেয়াল ও টপ্পা গানেই তান দেওয়ার রীতি; ধ্রুপদে নহে। কেহ কেহ ধ্রুপদেও তান দিয়া থাকেন। কিন্তু বাস্তবিক খেয়াল ও টপ্পা গান যে রূপ সংক্ষেপ, তান দ্বারা তাহাকে বিস্তার না করিলে অনেক ক্ষণ গাওয়া যায় না। একটা গান কিছু ক্ষণ না গাইলেই বা শ্রোতৃবর্গের কি প্রকারে তৃপ্তি সাধন হয়। ওস্তাদী গানে আত্মীয়ের মধ্যেই তান দেওয়ার রীতি; অন্তরাতে তত নহে। খেয়ালে তান দেওয়ার দুই প্রকার রীতি

দেখা যায়:—আস্থায়ী সম্পূর্ণ রূপে গাইয়া, তাহাতেই রাগের মূর্তি প্রকাশ করার পর তান দেওয়া এক রীতি,—যেমন গোয়ালিয়ারের প্রসিদ্ধ খেয়ালী মৃত হর্দুখাঁ গাইতেন; এবং গান ধরিয়া তানের সঙ্গে সঙ্গে আস্থায়ী সম্পূর্ণ করা, আর এক রীতি,—যেমন সুবিখ্যাত খেয়ালী মৃত আহমদ খাঁ গাইতেন। “হলক্” তান নামে এক প্রকার তানের ঢং আছে, হর্দুখাঁ সেই রূপে তান লইতেন; কিন্তু ইহা তত সুললিত নহে। আ আ করিয়া আরোহণ অব-রোহণের সময় প্রতি আ-এর পর অন্ত্যস্থ য ব্যবহার করিলে, যেমন—আয় আয়, এই রূপ শব্দ যোগে তানোচ্চারণ করিলে, অর্থাৎ তানের সময় জিহ্বা অনবরত ভিতর বাহির সঞ্চালন করিলে, হলক্ তান হয়। তানেই খেয়াল ও টপ্পার কাঠি; সেই কাঠি দুই প্রকার,—কণ্ঠ প্রস্তুত, ও রাগ জ্ঞান। এই দুইটি বিষয়ের জ্ঞান প্রথম শিক্ষার্থীর বিশেষ যত্নবান হইতে হয়। মার্জিত কণ্ঠের যত কারিগরী তানেই প্রকাশ পায়। খেয়ালে কিম্বা টপ্পায় তান দেওয়া সম্বন্ধে গায়কের স্বাধীনতা থাকিলেও, রাগটি প্রথমে জমাইয়া এক এক বারে তালের এক ফের কিম্বা দুই ফের পরিমাণে তান বিস্তার করিলেই অতি সুশ্রাব্য হয়; নতুবা তান ধরিয়া তালের বহু ফের অতিবাহিত করত, সম হাতড়াইয়া তান শেষ করা অতি নিষ্ফল প্রথা, ও তাহাতে গানও তত সুললিত হয় না। খুচরা তানেই গায়কের নৈপুণ্য ও সদভ্যাসের পরিচয় হয়; ইহা প্রায়ই সম হইতে উত্থাপন করিয়া, তালের দুই এক ফের পর্যান্ত বিস্তারিয়া, শেষে আস্থায়ীর মহাড়া টুকুর সহিত তান মিশাইয়া, প্রথম সমে শেষ করিতে হয়। দ্বিতীয় ভাগে গানের স্মরণলিপিতে দুই একটি খেয়ালে ও টপ্পায় তান লিখিত হইয়াছে। সেতারাদি বাজ যন্ত্রের গতাদিতে যে খুচরা তান দেওয়া যায়, তাহাকে ‘উপেজ’* কহে।

বাঁট:—ইহা রূপদ গানেই ব্যবহার হইয়া থাকে; ইহা বগুন শব্দের অপভ্রংশ। গানের স্মরণ-বিখ্যাস ছাড়িয়া, রাগের অন্ত্য প্রচায়ক স্মরণ-রূপদে গানের এক কলির তাবৎ কথা গুলি তালের প্রত্যেক মাত্রায় উচ্চারণ করাকে “বাঁট” কহে। বাঁট এক প্রকার তান বটে, কিন্তু সকল প্রকার তানকে বাঁট কহা যায় না। তানে ও বাঁটে অনেক প্রভেদ; বাঁটে গানের এক এক কলির তাবৎ কথা ব্যবহার হয়; তানে প্রায় তাহা

* ইহা সংস্কৃত উপ-জ শব্দের অপভ্রংশ, অর্থাৎ যাহা বাহির হইতে জন্মিয়াছে। “যন্ত্রক্ষেত্র পিকার” গ্রন্থকর্তা উপজকে যে প্রায়শ্য শব্দ বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন, তাহা নিতান্ত ভ্রম। ঐ স্বর ১ম সংস্করণের ৩৯ পৃষ্ঠা; এবং ২য় ৩৫ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য।

হয় না। সচরাচর আত্মীয়ের কথা লইয়াই বাঁট করা হয়। দ্বিতীয় ভাগে গানের সরলিপিতে দুই একটি রূপদে বাঁট লিখিত হইয়াছে।

বোল-বাণী:— হিন্দুস্থানী গান শিক্ষা করিতে হইলে কিঞ্চিৎ হিন্দী ও উর্দু ভাষা শিক্ষা করত, তত্ত্বভাষার দুই এক খানি পুস্তক পাঠ করা উচিত, নতুবা প্রকৃত হিন্দী উচ্চারণ সমাধা হয় না। আর তাহা না হইলেও হিন্দী গান অতিশয় কদর্য শুনায়। ইদানী অনেক বাঙ্গালী হিন্দী গান গাইতে শিখিয়াছেন বটে, কিন্তু বোল-বাণীর দোষে প্রায়ই তাঁহাদের পরিভ্রম রূপ যায়। যে সকল বাঙ্গালী হিন্দুস্থান হইতে গান শিক্ষা করিয়া আইসেন, তাঁহাদের হিন্দী না পড়িলেও চলে; কেননা হিন্দুস্থানে কিছু দিন থাকিলে সর্বদা তত্রত্য লোকদিগের সহিত কথোপকথনে উহাদের জাতীয় উচ্চারণ অভ্যস্ত হইয়া যায়। ইউরোপে ইতালীয় সংগীত সৰ্ব্ব শ্রেষ্ঠ; এই হেতু ইউরোপস্থ সকল দেশের লোকেই সংগীতের জ্ঞান কিঞ্চিৎ ইতালীয় ভাষা শিক্ষা করিয়া থাকে। সেই রূপ ভারতের ইতালী হিন্দুস্থান; অতএব হিন্দী ভাষার নিয়ম কিঞ্চিৎ অবগত না হইলে, হিন্দুস্থানী সংগীত কখনই সমাগায়ত হইবে না। সকল শিক্ষার্থীরই ঐ উপদেশ স্মরণ রাখা উচিত। অধুনা অনেকেই নাগরী অক্ষর জানেন; তাঁহারা অনায়াসেই হিন্দী পুস্তক পড়িতে পারেন। কিন্তু প্রথমত কোন হিন্দুস্থানী লোকের নিকট পাঠাভ্যাস করা উচিত। যাঁহাদের উর্দু অক্ষর অভ্যাস করা বিরক্তিকর হইবে, তাঁহারা রোমান অক্ষরে উর্দু ভাষার পুস্তক পড়িতে পারেন; তাহা অতি সহজ ও চমৎকার।

স্বর-সাধন:— দ্বিতীয় ভাগে সাধন প্রণালীতে সরলিপির নীচে স্রের প্রত্যেক নাম হিন্দী উচ্চারণানুসারে অংকার একার দিয়া লিখিত হইয়াছে: যথা,—সা রে গা মা, &দি; সাধনার সময় উহা তদ্রূপই উচ্চারণ করিতে হইবে। বঙ্গ-ভাষায় অংকার যে রূপে উচ্চারিত হয়, তাহাতে মুখ ও কণ্ঠ যথেষ্ট প্রসারিত না হওয়াতে, স্রেরোচ্চারণ তত পরিষ্কার ও সুসলিল হয় না। এই জগাই, যাঁহারা হিন্দুস্থান হইতে হিন্দী গান উত্তম রূপে অভ্যাস করিয়া আইসেন, তাঁহারা বলেন যে, বাঙ্গলা ভাষায় গান হিন্দীর ত্রায় মিস্ট হয় না। এ কথা নিতান্ত অসঙ্গত নহে। বাঙ্গলার স্রের সকল বোজা; হিন্দীর স্রের সকল খোলা। বিশেষ বাঙ্গলা ভাষায় লঘু গুরুর বিচার না থাকতে উহা অস্থি শূন্য হইয়া নিতান্ত নিশ্বেজ ও একঘেয়ে হইয়া পড়িয়াছে; এক অজ্ঞাত অভাব প্রযুক্ত হিন্দীর ত্রায় বঙ্গ-ভাষার উচ্চারণে বিচিত্রতা নাই। এই হেতু উহা সংগীত কার্যে হিন্দীর ত্রায় বিচিত্রতা উপাদানে অক্ষম।

খেয়াল ও ধ্রুপদীয় সুরে, ঐশ্বর্য বিষয়ক ব্যতীত, অজ্ঞাত উত্তম বিষয়ক বাঙ্গলা গান নাই বলিলেই হয় ; এই একটা আমাদের রুহৎ অভাব রহিয়াছে। এই জন্ত এত দিনেও খেয়াল ধ্রুপদ বাঙ্গালীর জাতীয় সংগীত হইতে পারে নাই। অতএব আমাদের বাঙ্গালী কবি ও বাঙ্গালী কালাবঁৎ, উভয়ে একত্র হইয়া, ঐ সকল সুরে সর্বদা ব্যবহার্য নানা বিষয়ে উত্তমোত্তম বাঙ্গলা গীত রচনা করা উচিত; তাহা হইলে ঐ সকল সুরের প্রতি সর্ব সাধারণের আস্থা ও প্রসক্তি হইয়া, শীঘ্রই দেশময় বিশুদ্ধ সংগীত জ্ঞানের বিস্তার-নিবন্ধন জাতীয় সভাতার উন্নতি হইবে*। ইংলণ্ডে যে রূপ ইতালীয়, ফরাসীয় ও জার্মানীয় গীত সকল ইংরাজী ভাষায় অনুবাদ করত, উহা জাতীয় গানের তুল্য করিয়া লইয়াছে, আমরাও সেই রূপ হিন্দী গীত সকল বাঙ্গলায় অনুবাদ করিয়া লইতে পারিলে শীঘ্রই কার্য সমাধা হইতে পারিত; কিন্তু দুঃখের বিষয় এই, যে তাহা হওয়া অসম্ভব। হিন্দুস্থানী সংগীত নিরক্ষর লোকের হস্তে পড়তে, হিন্দী গীতের ভাবার্থ প্রায়ই লোপ পাইয়াছে; আরও হিন্দী গীতের রচনা প্রায় নিরুদ্ভূত; তাহাতে কবিত্ব অতি অল্প, এবং গীতের বর্ণিত বিষয় সকলও শিক্ষিত লোকের কচির উপযোগী নহে। হিন্দী গান শিক্ষা করিতে ও শুনিতে যে লোকের নীরস বোধ হয়, তাহারও কারণ এই যে কেবল সুরই শুনিতে ও শিক্ষা করিতে হয়; গানের কথার মজা কিছুই পাওয়া যায় না। সুরের জন্ত কতক গুলা নিরর্থক শব্দ মুখস্থ করা সামান্য অধ্যবসায়ের কার্য নহে। বিখ্যাত হিন্দী কবি তুলসীদাস কৃত যে সকল অতীব চমৎকার চমৎকার গীত আছে, কালাবঁৎদের তাহা ‘ভজন’ বলিয়া ব্যবহার করেন না; ভজন ভিখারী, বৈষ্ণবের গায় বস্ত্র হওয়াতে, কালাবঁৎদিগের নিকট তাহা হয় পদার্থ।

রাগ-রাগিণীযুক্ত ধ্রুপদ, খেয়াল, ও টপ্পা বাঙ্গালীর জাতীয় গান নহে; উহা হিন্দুস্থানের আমদানী, সুররাং উহা বাঙ্গালীর পক্ষে নূতন। এই হেতু বাঙ্গালী বহু পরিশ্রম করিয়াও এক জন হিন্দুস্থানীর স্থায় খেয়াল, ধ্রুপদ ঠেরাইতে পারেন না। বঙ্গ দেশের জাতীয় গান—কীর্তন ও কবি; পাঁচালী বিবরই প্রকারেভেদ। বহুকাল হইতে অস্বদেশে কীর্তন ও কবির চর্চা হইতেছে। পূর্বে বাঙ্গালীর যে সকল জাতীয়, প্রাম্য সুর ছিল, তাহা লইয়াই প্রথম কীর্তন ও কবির সৃষ্টি হয়। পরে ক্রমে বহু আলোচনা বশতঃ ছাতে বাহির হইতে নূতন নূতন সুর সন্নিবেশিত হইয়াছে। এই কীর্তন

* দুঃখের বিষয় এই, যে এই স্থানে (কোচবিহারে) উত্তম কবি কেহ নাই; তাহা হইলে আমি প্রকার বহু বাঙ্গলা গান রচনা করাইয়া, তাহাতে খেয়াল ও ধ্রুপদাদি প্রস্তুত করিয়া এই গ্রন্থে কাশ করিতাম।

ও কবির সুর লইয়াই প্রথম যাত্রার স্রষ্টি হয়। হিন্দুস্থানে যাত্রা নাই; তথাকার রাসধারী যাত্রা এ রূপ নহে। রাগ-রগিণীযুক্ত ওস্তাদী গান শিক্ষার উপদেশার্থেই এই গ্রন্থ প্রস্তুত হইতেছে, অতএব ইহাতে বঙ্গদেশীয় সঙ্গীত সম্বন্ধে আর অধিক বর্ণনায় ক্ষান্ত থাকিলাম।

১১শ. পরিচ্ছেদ:—সঙ্গীতদ্বারা রসের উদ্দীপনা।

মানব কল্পনা-সম্বৃত কোন সামগ্রীর যদি এ রূপ গুণ থাকে, যে তাহা দেখিলে, শুনিলে, কিবা পাঠ করিলে মনোবিকার উৎপন্ন হয়, তবে তাহাকে ‘রস’ কহে*। রসোদ্দীপনার মূল রহস্য স্বভাবানুকরণ, যাহা হইতে কাব্য, চিত্র, তক্ষণ (ভাস্কর্য্য) ও সংগীত, এই চারি বিজ্ঞার উৎপত্তি। ইহাদের দ্বারা যে প্রকার রসের অবতারণা হয়, এমন আর কিছুতেই হয় না। এই জ্ঞাত ইউরোপীয় পণ্ডিতেরা ঐ চারিটি বিজ্ঞাকে ‘আলঙ্কারিক কলা’ (ফাইন আর্টস্), অথবা অনুকরণ কলা নাম দিয়াছেন। বস্তুত এই চারিটি বিজ্ঞারই সমান উদ্দেশ্য; সেই উদ্দেশ্য স্বভাব বর্ণন। কথার দ্বারা স্বভাবের অনুকরণ করা কাব্যের কার্য্য; রং দ্বারা স্বভাব অনুকরণ—চিত্রের কার্য্য; গঠন ও আকৃতি দ্বারা স্বভাব অনুকরণ—তক্ষণের কার্য্য; সেই রূপ সুরের দ্বারা স্বভাব অনুকরণ করা সংগীতের কার্য্য। কেবল মানব মনের ভাব ও আবেগ বর্ণনা করাই সংগীতের

* দ্বিতীয়বার মুদ্রিত ‘সম্বন্ধের দীপিকার’ ২০৩ পৃষ্ঠায় রসের যে রূপ ব্যাখ্যা করা হইয়াছে, তাহা নিতান্ত ভ্রমসংকুল; কেননা তাহাতে লিখিত হইয়াছে যে, কাব্য অথবা সঙ্গীত শ্রবণে ভক্তিরূপে যে নিবিড় আনন্দের উদয় হয়, তাহাকে ‘রস’ কহে। তবে কাব্য ও সঙ্গীত শ্রবণে যদি ভয় বা ক্রোধের উদয় হয়, তাহাকে কি রস বলা যাইবে না? অবশ্যই যাইবে; চিত্রের যে কোন প্রকার বিকার উপস্থিত হইলেই, তাহাকে রস বলা যাইবে। তৎপরে ঐ ঐশ্বরের ঐ পৃষ্ঠায় আরও অসঙ্গত কথা লিখিত দৃষ্ট হয়; যথা,—“নায়ক, নায়িকা, চন্দ্র, চন্দন, কোকিল-কুজিত, ভ্রমর-সংকারাদি কাব্য সঙ্কলনে কাব্য রসের উদয় হয়; সঙ্গীত-রস সে রূপ নহে, সুর মুচ্ছনা তাল ও লয়াদিতে এই রস সম্বৃত হইয়া থাকে।” নায়ক, নায়িকা, চন্দ্র, চন্দন, প্রভৃতি কাব্যের বর্ণনীয় বিষয় বটে; কিন্তু চন্দ্র, চন্দনের সহিত নায়ক নায়িকা বর্ণনা থাকিলেই যে, কাব্যে রসের আবির্ভাব হয়, এমন নহে। এনে অনেক কাব্য আছে, যাহাতে নায়ক, নায়িকা, চন্দ্র, চন্দন, কোকিল-কুজ, বসন্ত-সমীপ প্রভৃতি ছড়া ছড়ি; অথচ তাহাতে প্রকৃত রস মাত্র নাই। সেই রূপ সুর, তাল, গমক প্রভৃতি লইয়াই সঙ্গীত হয় বটে; কিন্তু ঐ সকলের বর্তমানতাতেই যে, সঙ্গীতে রসের উদয় হয়, তাহা নহে; যেমন—

* অনেক গায়কের গানে কিছুই রস থাকে না। এ বিষয় ক্রমে বিস্তারিত রূপে বিবৃত হইতেছে।

এক মাত্র কার্য্য নহে; বাহ্য জগতের সমুদয় শব্দময় কার্য্যই সংগীতের বর্ণনীয়।

‘মনুষ্যের প্রত্যেক মনোভাব ব্যক্ত করার বিভিন্ন সুর আছে; তাহা সামান্য বাক্যেও ব্যবহার হয়: যেমন শোকের সুর এক প্রকার, আনন্দের সুর আর এক প্রকার, ইত্যাদি। ক্রোধ, প্রেম, স্নেহ, উৎসাহ, ভয়, উল্লাস, প্রভৃতি যাবতীয় চিত্তবিকারের সুর বিভিন্ন প্রকার। কবিরাজ কাব্যে যে শৃঙ্গার, হাস্য, কৰুণ, বীর, রোদ্ৰ, ভয়ানক, বীভৎস, অদ্ভুত ও শান্ত, এই নয় প্রকার রস ব্যবহার করেন, তাহাদের প্রত্যেকের সুর আছে; কণ্ঠভঙ্গীতে সেই সুর উচ্চারিত হইয়া রসের আবির্ভাব হইয়া থাকে। সেই কণ্ঠ ভঙ্গী কি রূপে হয়, তাহা প্রকাশ করাই সংগীতের কার্য্য। আমাদের এক জন অতি প্রাজ্ঞ ও চিন্তাশীল লেখক বলিয়াছেন যে, “যেমন সকল বস্তুরই উৎকর্ষের একটা চরম সীমা আছে, শব্দেরও তদ্রূপ। বালকের কথা মিষ্ট লাগে; যুবতীর কণ্ঠস্বর মুগ্ধকর; বক্তার সুরভঙ্গীই বক্তৃতার সার। বক্তৃতা শুনিয়া যত ভাল লাগে, পাঠ করিয়া তত ভাল লাগে না, কেননা সে সুর ভঙ্গী নাই। যে কথা সহজে বলিলে তাহাতে কোন রস পাওয়া যায় না, রসিকের কণ্ঠ ভঙ্গীতে তাহা অত্যন্ত সরস হয়। কখন কখন একটা মাত্র সামান্য কথায় এত শোক, এত প্রেম, বা এত আনন্দ ব্যক্ত হইতে শুনা গিয়াছে যে, শোক বা প্রেম বা আনন্দ জানাইবার জন্ত রচিত সুদীর্ঘ বক্তৃতায় তাহার শতাংশ পাওয়া যায় না। কিসে এ রূপ হয়? কণ্ঠ ভঙ্গীর গুণে। সেই কণ্ঠ ভঙ্গীর অবস্থা একটা চরমোৎকর্ষ আছে। সে চরমোৎকর্ষ অত্যন্ত সুখকর হইবে, তাহাতে সন্দেহ কি? কেননা সামান্য কণ্ঠ ভঙ্গীতেও মনকে চঞ্চল করে। কণ্ঠ ভঙ্গীর সেই চরমোৎকর্ষই সংগীত।”*

যে গানে শ্রোতা মত্তমুগ্ধবৎ না হয়, তাহাকে বিশুদ্ধ সংগীত বলা যাইতে পারে না। অনেকেই গান করেন; এবং সে গানে রাগ, তাল, মান, গমক, সকলই ঠিক থাকে; তথাপি শ্রোতার ভাল লাগে না। সেই গানে অবশ্যই কিছু অর্থাভাব আছে। সেই অভাব যে কি, তাহা না জানিয়া গায়ক শ্রোতারই দোষ দিয়া বলেন যে, তাহার কিছুই বোঝে না। সেই অভাব রসহীনতা; ঐ গানে কোন রসের আবির্ভাব হয় নাই, সেই জন্ত শ্রোতার ভাল লাগে নাই।

একগুণে দেখা যাউক কি উপায়ে অর্থ হীম অব্যক্ত সুর দ্বারা নানা বিধ রসের অবতারণা করা যায়। সুরগ্রামস্ব স্বরাবলির সহিত মনের সম্বন্ধই

* বঙ্গদর্শন ১ম খণ্ড, ১২৭২ সন, পৃঃ ৩৪।

উছার মূল। ঐ সম্বন্ধ না থাকিলে সার্গম দ্বারা চিত্তবিকারাদি বাক্ত করা সম্ভব হইত না। যে সকল সুর কোন এক ধরনের অনুগত, তাহাদিগকে “গ্রামিক” বলা যায়। সুর ধরজানুগত না হইলে, যে সে সুরের সহিত মনের সম্বন্ধ হয় না। সেই সম্বন্ধ কি প্রকার, তাহা নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে।

গ্রামিক সুরের সহিত মনের সম্বন্ধ* ১।

৮ ধরজ — সা — অচল বা বিশ্রামদায়ক সুর।
(উচ্চ সম-প্রকৃতিক)

৭ নিখাদ — নি — তীক্ষ্ণ বা প্রদর্শক সুর।

৬ ধৈবত — ধ — কাঁদুনে বা শোকসূচক সুর।

৫ পঞ্চম — পা — জম্‌কাল বা পরিস্কার সুর।

৪ মধ্যম — ম — নিরাশ বা ভয়সূচক সুর।

৩ গান্ধার — গ — ধীর বা শান্তিপ্ৰদ সুর।

২ রিখব — রি — আশ্বান বা উৎসাহসূচক সুর।

১ ধরজ — সা — অচল বা বিশ্রামদায়ক সুর।

সুর সমূহের ঐ সকল প্রকৃতি সা-এর সহিত উছাদের সম্পর্কের উপর নির্ভর; অতএব প্রতি বারে সা-এর পর ধীরে ধীরে রি গ ম প্রভৃতি উচ্চারণ করিলে ঐ সকল ভাব মনে উদয় হয়। সুর সমূহের ঐ সকল প্রকৃতি ভাব করিয়া প্রণিধান পূর্বক স্বর-সাধন করিলে দ্বারায় সুরজ্ঞান জন্মে। নি রে তীক্ষ্ণ অর্থাৎ কড়া সুর, তাহা সহজেই প্রতীয়মান হইবে; উছাকে ‘প্রদর্শক’

* গ্রামিক সুরের সহিত মানব মনের সম্বন্ধ নিরূপণ করা তত সহজ কার্য নহে; তজ্জন্য দৃষ্টি অভিনিবেশ, স্মরণ ও সতর্কতার প্রয়োজন। জ্যু দে বেয়াণ্ডেল, ডাক্তার কালকট, ডাক্তার ট্রাইস, জন্ কারবেন, প্রভৃতি ইউরোপের বিখ্যাত সঙ্গীতবেত্তাদিগের সিদ্ধান্তকৃত মতানুসারে ঐ সম্বন্ধ নিরূপণ করা হইয়াছে।

লার তাৎপর্য্য এই, যে উহা সর্বদা সা-কে খুঁজিয়া বেড়ায় ও দেখায়; অর্থাৎ নি-এর পর স্বতঃই সা উচ্চারণ করিতে ইচ্ছা হয়, নতুবা আক্ষেপ গকিয়া যায়। |স:—|গ:ম|প:—|ন:—| এই তানটী গাইলেই ঐ তাত্য উৎপলঙ্কি হইবে।

গ্রামিক সুরের যে যে প্রকৃতি উপরে দেখান হইল, তাহা কেহ কেহ হিসা বিশ্বাস নাও করিতে পারেন; কারণ ভারতের আধুনিক সংগীতবিদগণের মধ্যে অতি অল্প লোকেই সুরের ঐ প্রকার রস-ব্যক্তি গুণের পর্যালোচনা করিয়াছেন। কিন্তু ঐ বিষয়ে প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থকারগণের অমনোযোগ হইল না, তাহা তাঁহাদের গ্রন্থে দৃষ্ট হয়। সংগীত-রত্নাকরের ঘটপঞ্চাশতম শ্লোকে* লিখিত আছে,—সা ও রি বীর, অদ্ভুত, ও রোদ্র রস ব্যাঞ্জক; বীভৎস ও ভয়ানক; গ ও নি করুণ; এবং ম ও প হান্ত ও শৃঙ্গার রস ব্যাঞ্জক সুর। পরন্তু ইহা পূর্বেও মতের সহিত ঐক্য হয় না। সংগীত-রত্নাকর কর্তা যে রূপ এক একটী সুরের রস নিরূপণ করিয়াছেন, তাহা যুক্তি স্বভাব সঙ্গত নহে; কারণ দুই সুরের কমে, এক সুরে কোন ভাব ব্যক্ত হইতে পারে না, সুরত্যাং অর্থও হয় না; অর্থ ব্যতীত রসেরও নিশ্চয়তা হইতে পারে না। এই জন্যই আমি ‘গ্রামিক সুর’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছি, অর্থাৎ সা সকল সুরের নিয়ন্তা। খরজের ঐ সম্পর্ক ব্যতীত অত্যাশ্রয় সুর স্ব স্ব ধান; তাহারাও এক এক খরজের রূপ ধারণ করিতে পারে। যাহা হউক প্রাচীন মতের সহিত আধুনিক মতের ঐক্য হওয়া আশা করা যায় না; বলাবাহুল্য সে কালের সুর-গ্রাম আর এক প্রকার ছিল; আরও বিভিন্ন সংস্কৃত সুরকারের মতও এক রূপ নহে।

সুরের পূর্ক প্রকাশিত মানসিক সম্বন্ধের প্রমাণ স্বরূপ একটী দৃষ্টান্ত প্রদত্ত হইতেছে। |ম:—|ধ:ম|স':—| এই তানের শেষ সুরটী কেমন উৎসাহক, আক্ষেপ রহিত, ও নির্ভীক। ঐ শেষ সুরটির ওজোন ঠিক রাখিয়া, আর পূর্কবর্তী সুর গুলি পরিবর্তন করিলে, ভিন্ন খরজের সম্পর্ক বশত আর প্রকৃতিরও পরিবর্তন হয়; যথা—|প:—|ন:র'|স':—| এক্ষণে শেষ সা সুরটী কেমন আতঙ্ক ও ভয়ের ভাব প্রকাশ করিতেছে।

* “স-রী বীকেহুতে রৌদ্রে ধো বীভৎসে ভয়ানকে।

কার্য্যো গ-নী তু করুণে হাস্য শৃঙ্গারমোর্ম-পো ॥”

† যথা—“স-মো হাস্যে চ শৃঙ্গারে সুরো স্যাতাং তথা ধ-নী।

পো বীভৎসে ভয়ানক রসে ভবেৎ।

রসে শৃঙ্গারকে রিঃ স্যাৎসাদ্বারো হাস্যকে পুনঃ ॥” সঙ্গীত পারিজ

উক্ত প্রথম উদাহরণে বাস্তবিক — | স : — | গ : স | প : — | ও দ্বিতীয়
| স : — | গ : প | ম : — | এই দুই তানই নিম্ন হইয়াছে। অতএব ঋজু
ভেদে একই ওজোনের সুর এক বার প, এক বার ম হওয়াতে, তাহার
স্বাভাবিক প্রকৃতির, এবং মানসিক ফলেরও অভেদ হইতেছে। | স : — |
গ : স | ন : স | র : — এই তানে রি-এর উৎসাহদায়িনী প্রকৃতি বুঝা যাইবে;
গ : প | স : — | ন : — | ধ : — এই তানে ধ-এর দুঃখ ও রোদন প্রকাশ
পাইতেছে। | স. র : গ. ম | প : — | ম : — . প | গ : — এই তানে গ-এর
শান্তিদায়িনী প্রকৃতি সুন্দর প্রতীয়মান হইতেছে। গ্রামিক সুরের স্ব স্ব প্রকৃতি
এই রূপ।

আবার এক সুরের আশে পাশে ভিন্ন ভিন্ন সুর থাকিলে, তাহার প্রকৃতির
ব্যতিক্রম হয়, কেননা তাহাতে সুরের পরস্পর সম্বন্ধের পরিবর্তন হয়; যেমন
কোন একটি রং-এর চারি দিকে এক বার এক রং দিলে এক অর্থ, আর
এক রং দিলে অন্য অর্থ হয়; রং পরিবর্তনে যেমন অর্থের পরিবর্তন হয়,
সুরেরও তক্রপ। সুরের ওজোনের ও রূপের তারতম্যে, দ্রুত উচ্চারণে, ও
উচ্চারণ-ভঙ্গীর ইত্যর বিশেষে সুরের প্রকৃতির ব্যতিক্রম হয় বটে; কিন্তু
ঋজুর সম্পর্ক-নিবন্ধন সুরসকল যে প্রকার মানসিক ফলোৎপাদনের ক্ষমতা
ধারণ করে, তাহাই উপরে বিতর্কিত হইল।

সুর-শ্রেণীর আরোহণ গতি দ্বারা আবেগ ও উৎসাহের রক্ষা প্রকাশ
পায়; এবং অবরোহণ গতি দ্বারা তদ্বিপরীত ভাব প্রকাশিত হইয়া থাকে।
সামান্যত একটি সুর জমাইয়া, তাহা হইতে উঠে এক বা দুই পূর্ণান্তর ব্যবহিত
সুরোচ্চারণে আনন্দ, উৎসাহ, তেজ, প্রভৃতি ভাবের উদয় হয়। তাহা হইতে
অর্দ্ধান্তর কিম্বা দেড় অন্তর ব্যবধানে সুর চড়িলে শোক, নিরাশ, দুর্কলতা,
প্রভৃতি ভাবের সমাবেশ হয়; তন্দ্রন ধ্বনিতে এবং হীনতায়ুক্ত যাজ্ঞার স্বরে
সচরাচর এই প্রকার সুরই প্রাপ্ত হওয়া যায়। সুর সকল প্রথমে সবলে
উচ্চারণ করিয়া পরে মৃদু করিলে, উৎসাহাত্মক রসের আবির্ভাব হয়; এবং
তদ্বিপরীত কার্যে, অর্থাৎ মৃদু আরম্ভ করিয়া ক্রমে বল প্রয়োগ করিলে,
হতাশ, ক্ষুব্ধ, কণ্ঠ, প্রভৃতি ভাব প্রকাশ পায়। সুর সকল আশ্ ও
মিড় বিহীনে পৃথক পৃথক পঞ্চ পঞ্চ করিয়া গাইলে, উৎসাহ, তেজ, ও বীর
তাবাদির আবির্ভাব হয়; এবং তাহাদিগকে আশ্ ও মিড় যুক্ত করিয়া
গাইলে তদ্বিপরীত রসের, অর্থাৎ নিরাশা, দৌর্বল্য, ও শোক দুঃখাদি ভাবে
উদয় হইয়া থাকে। সুর-কম্পন ও গিটকারী শৃঙ্গার ও কণ্ঠ রস-ব্যঞ্জক-
রোদনের সময় কণ্ঠ কম্পিত হইয়া গগনাদ সুর হয়, এতদনুপাইলেও স্ব

কল্পিত হয়। কল্পনা ও গিটকারী যুক্ত সুর প্রেম জ্ঞাপনের উপযোগী, কেমনা কণ্ঠের উদ্বেক ভিন্ন প্রেম উৎপন্ন হয় না। সুর সকল দীর্ঘান্তর ব্যবহৃত হইয়া প্লব গতিতে উচ্চারিত হইলে, আনন্দ, উৎসাহাদি ভাব ব্যঞ্জক হয়।

হিন্দু সংগীতের ব্যবসায়ী ওস্তাদগণ প্রায়ই নিরক্ষর; সুরতাং গানের কথার ভাবার্থের প্রতি তাঁহাদের যথোচিত উপলব্ধি না থাকাতে, গীতের কবিত্বের প্রতি তাঁহাদের আস্থা নাই; এবং সেই জন্ত কথার ভাবার্থানুসারে যথা যোগ্য রসের অবতারণা সম্বন্ধে তাঁহাদের অনুধাবনও নাই। বস্তুত এই বিষয় সম্যক্ প্রাণধান করিতে মার্জিত বুদ্ধি ও কচির প্রয়োজন। রাগ-রাগিণী, ও তাল, লয় বিশুদ্ধ হইল কি না, কেবল সেই বিষয়ে ওস্তাদেরা অধিক মনোযোগী হওয়াতে, হিন্দুস্থানী গানের ভাবার্থ লোপ পাইয়াছে; ইহা পূর্ব পরিচ্ছেদে বলিয়াছি। এই হেতু ওস্তাদীগানে যথা-রস-সঙ্গত করিয়া গান করার রীতি উঠিয়া গিয়াছে। ইহা যে যথেষ্ট আক্ষেপের বিষয়, তাহা কে না স্বীকার করিবে? যেখানে যে রসের প্রয়োজন, তাহার অবতারণা পূর্বক শ্রোতার মনে সেই রূপ ভাবোদ্দীপনের চেষ্টা না পাইয়া, ওস্তাদগণ সর্বদা হুংসাধ্য কর্তব্যপূর্ণ গলাবাজী-দ্বারাই লোকের মনাকর্ষণ করার চেষ্টা করেন। ইহাতে তাঁহাদের পরিশ্রম ব্যথা যায়, ও অভীষিত ফল লাভও হয় না। নমজ্জদার লোক বাতীত অপর সাধারণে যে কালাবীতী গানের প্রতি অনাস্থা প্রকাশ করে, তাহারও মূল কারণ এই। বাস্তবিক সংশীতালোচনার এই কুরীতি দর্শিত প্রচলিত। ইহা যে আমাদের জাতীয় নিকৃষ্ট কচির পরিচয় দিতেছে, তাহার সন্দেহ নাই। শ্রোতৃবর্গের কচি উন্নত হইলে, ব্যবসায়ী ওস্তাদেরাও চন্দনুসারিণী শিক্ষা ও সাধনা অবলম্বন করিতে বাধ্য হন। অতএব যাহাতে এই কচির উৎকর্ষবিধান হয়, তজ্জন্ত আমাদের রুতবিজ্ঞ ভ্রম সমাজের বিশেষ দৃষ্টি হওয়া উচিত। বিশুদ্ধ সংগীত-জ্ঞানাভাবে লোকের সংগীত বিষয়ে সংস্কার অনেক; এবং সেই জন্ত সংগীত ব্যবসায়ী ওস্তাদেরাও যাহা ইচ্ছা তাহাই করিয়া থাকেন।

অনেকের এ রূপ সংস্কার যে, যে সংগীত শ্রবণে নিম্নাবেশ হয়, তাহাই তাঁহাদের মতে উৎকৃষ্ট; ইহা এক মহা ভ্রান্তি। বিচিত্রতা হীন কণ্ঠে সংগীত শুনিলেই নিম্না আইসে। যে সংগীতে কণ্ঠে কণ্ঠে নূতন তন কর্তব্য, ও তান, ও তৎসহিত নূতন নূতন রসের অবির্ভাব হয়, তাহা শুনিলে তন্মোহিত, অথবা নিজীব ব্যক্তিও জাগ্রত ও সজীব হয়। তাহুরা সেতার বাজা পাঁচ সাত মিনিট শুনিলে, অনেকের, বিশেষত বালকদিগের, স্রোত আইসে, ইহা প্রায়ই দেখা গিয়াছে; তাহার কারণ এক্ষেত্রে শব্দ

তাহুরার বাজ একধেয়ে, সকলেই জানেন; সেতারের নায়কী তার ব্যতীত
অত্যাশ্রিত তার একধেয়ে রূপে ধনিত হয়। রাত্রে শয়ন সময়ে সোঁ সোঁ করিয়া
রুফি পড়িতে থাকিলে, শীত্ৰই নিদ্রা আইসে; কোন সুরে 'আয় আয়'
করিয়া শিশুগণকে নিদ্রাভিত্ত করা হয়; এ সমস্তেরই কারণ একধেয়ে শব্দ।
একধেয়ে শব্দ শুনিতে শুনিতে স্বভাব বিরক্ত হইয়া যায়, এবং সেই হেতু
স্বাস্থ্য সকল শীঘ্র ক্লান্ত হওয়াতে নিদ্রা উপস্থিত হয়।

কেবল অবগেন্দ্রিয়ের তৃপ্তি সাধন করাই সংগীতবিচারের মুখ্য উদ্দেশ্য হওয়া
উচিত নহে। সংগীত দ্বারা বাহ্যতে মানসিক স্বর্থ সম্পাদিত হয়, তাহাই
করা উচিত। চিত্তবিকার ঘটাইয়া, মনের আবেগ উচ্ছলিত করত শ্রোতাকে
মুগ্ধ করাই সংগীতের শ্রেষ্ঠ ব্যবহার। সুর-বিশ্বাস দ্বারা চিত্তবিকারাদি বর্ণনা
করা কঠিন কার্য হইলেও, উহাই সংগীতের গ্রায্য ব্যবহার। আমাদের
জাতীয় পছন্দ ও কচির হীনাবস্থা জ্ঞাত, সকল বিষয়েরই সমান দুর্দশ। দৃষ্ট
হইয়া থাকে। যিনি সাহিত্য রচনা করিবেন, তিনি আপাদ মস্তক অমু-
প্রাসবিশিষ্ট কঠিন কঠিন সংস্কৃত শব্দ বড় বড় সমাসে যোজনা করিয়া
লিখিবেন; চিত্রকার ছবিতে রক্ত, পীত, নীল, হরিৎ প্রভৃতি উজ্জ্বল বর্ণ
সকল ব্যবহার করিয়া নয়ন ঝলসাইবেন; যিনি মূল্যবান পরিচ্ছদ পরিবেন,
তিনি এক খান কিংস্কাপই গায়ে জড়াইবেন; ঘৃত ও মসলা ব্যতীত বাঞ্জন
উপাদেয় হয় না, অতএব সকের ব্যঞ্জনে এত ঘৃত ও মসলা দেওয়া হইবে,
যে, এক জনের খাত পাঁচ জনেও খাইয়া ফুরাইতে পারিবে না। আমাদের
সংগীতেও সেই রূপ 'ক্লেশ্কার': কম্পন, মিড়, গিট্কারী, এই সকল সংগীতের
অলঙ্কার; অতএব গায়ক গানের আপাদ মস্তক এই সকল অলঙ্কারে আচ্ছন্ন
করিয়া, নিজের সাধনার ও কর্তব্যশক্তির আতিশয্য দেখান। অধুনা লেখা
পড়ার উন্নতির সহিত অনেক বিষয়ে লোকের কচি সুরপথে নীত হইতেছে।
কিন্তু সংগীত বিষয়ে এখনও লোকের সুরকচির উদয় হয় নাই; ইহার কারণ
কৃতবিদ্য লোকদিগের মধ্যে সংগীত চর্চার অভাব।

অস্বদেশীয় কোন কোন সংগীতবিৎ লোকের এ রূপ বিশ্বাস যে, রাগ-
রাগিণীদ্বারা মানবীয় চিত্ত-বিকার সকল যথোচিত রূপে বর্ণিত হয়। এই সংস্কারে
সম্পূর্ণ না হউক, কতক ভ্রান্তি লক্ষিত হয়; কেননা অধুনা রাগ-রাগিণী-
গণ যে মূর্খি ধারণ করিয়াছে, তাহাতে তাহাদের সকল প্রকার রসোদ্দীপনা
শক্তি লোপ পাইয়াছে। প্রাচীন সংগীত-গ্রন্থকারগণ কৃতবিদ্য পণ্ডিত
লোক ছিলেন। তাঁহারা জানিতেন যে, কাব্যে যে রূপ রসের অবতারণা
প্রয়োজন, সংগীতেও তদ্রূপ; এই জন্ত তাঁহারা গানের সুর-বিশ্বাস সমুদায়

না। 'রাগ' রাখিয়াছেন, অর্থাৎ যদ্বারা মনের আবেগ ব্যক্ত হয়; এবং তাঁহারা এক এক রাগ এক এক রসে গাওয়ারও নিয়ম করিয়াছিলেন। কিন্তু স্মর সকল কি প্রকারে বিহ্বল হইলে, কি অর্থ হয়—কি রস হয়, অগ্রে তাহার মীমাংসা না করিয়া, এমনই রাগের রস নিরূপণ করিতে, তাঁহাদের মতও পরস্পর ঐক্য হয় নাই। যেমন—“নারদ সংহিতায়” বেল-বলীকে বীর রস-বাঞ্ছক বলিয়া বর্ণিত আছে; কিন্তু “সংগীত-দামোদরে” উহাকে কৰুণ রসের অন্তর্গত করা হইয়াছে। যাহা হউক প্রাচীন মত সকলের ঐক্যানৈক্যে অধুনা আমাদের কোন ক্ষতি বৃদ্ধি নাই, কারণ রাগ-রাগিণীগণের প্রাচীন মূর্তি এক্ষণে আর নাই; যেমন,—আধুনিক কালের ভৈরবী কৰুণা রসের রাগিণী; কিন্তু পুরা কালে উহার যে মূর্তি হিা, তদনুসারে উহা তখন হাশ্র রসের উপযোগী ছিল*। অধুনা প্রপদ, খেয়াল ও টম্পা প্রভৃতি গান যে রীতিতে গাওয়ার প্রথা হইয়াছে, তাহাতে তাবৎ রাগই শূন্য ও কৰুণ রস-বাঞ্ছক হইয়াছে। আমাদের সকল গানেই আক্ষেপ ও কৰুণার উদ্দীপন হয়; এবং গায়কদিগের চেষ্টাও তাই। বস্তুত আধুনিক ভারত সংগীত আধুনিক ভারতীয় লোকদিগের জাতীয় প্রকৃতির অনুরূপ। অনেক চিন্তাশীল বহুদর্শী লোকে বলেন, যে, কোন দেশীয় লোকের জাতীয় প্রকৃতি তাহাদের সংগীতেই জানা যায়; ইহা অতি সারবান ও যথার্থ কথা। হিন্দু জাতির অধঃপতনাবধি তাহাদের সে উৎসাহ নাই, সে তেজ নাই; স্মরণ্য আধুনিক হিন্দু সংগীতও তেজ-হীন ও উৎসাহ হীন হইয়া গিয়াছে। বহু কাল হইতে বিদেশীয় রাজপুরুষ কর্তৃক সর্বদা প্রসীড়ন জ্ঞাত হিন্দুদিগের জাতীয় ক্ষুধা না থাকাতে, তাহাদের কৰুণ রসোদ্দীপক সংগীতই অধিক ভাল লাগে। মুসলমান নবাব পাদসারা যদিও হিন্দু সংগীতের যথেষ্ট চর্চা করিতেন, কিন্তু তাঁহাদের বিলাস প্রিয়তার আধিক্যে সংগীতও সেই প্রকৃতিতে পরিণত হইয়াছে। আর এক কথা এই যে, মুসলমানদিগের প্রধান উৎসবাদি শোক-মূলক হওয়াতে, তাহাদেরও শোকোদ্দীপক সংগীতের অধিক প্রয়োজন। এই সকল নানা কারণে হিন্দু সংগীতে অত্যাশ্রয় রসোদ্দীপক রসের প্রাধান্যই অধিক।

“সংগীতসার” কর্তা ঐ গ্রন্থের ২৩ পৃষ্ঠায় নট, সিদ্ধুড়া, মারোরা, শঙ্করা, ভূতি কএকটি রাগকে বীর-রসাপ্রিত বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন; কিন্তু

* “ধানসী মালসী টেব ভৈরবী মাধবী তথা।

আনন্দাংশুভক্তি পোষণ গীরন্তে গান কোবিন্দঃ ॥” সঙ্গীত-দামোদর।

বীর-রসের প্রকৃতি এক রূপ, ঐ সকল রাগের প্রকৃতি আর এক রূপ। সকল রাগের কি সেই তেজস্বীতা আছে, যে তদ্বারা বীরত্বের অনুকরণ হইবে? উহারাও যথেষ্ট করণ ভাবাপন্ন। গোশ্বামী মহাশয় নট ও সিন্ধুদার গানে হয়ত যুদ্ধাদি বর্ণনা পাইয়াছেন, এবং প্রাচীন কবির নটের ধ্যানে ইহাঙ্কে সাংগামিক মূর্তি দিয়াছেন, তাহাতেই তিনি উহাদিগকে বীর-রসের রাগ মনে করিয়াছেন। পুরাকালে নট, শঙ্করা, প্রভৃতির বীর মূর্তি থাকিতে পারে; কিন্তু এক্ষণে তাহা নাই। উহাদিগকে বীর রসোদ্দীপক করিতে হইলে, উহাদের প্রচলিত মূর্তি সম্পূর্ণ পরিবর্তন করিতে হয়। আরো গোশ্বামী মহাশয় ভৈরব, কল্যাণ, সাহানা, প্রভৃতিকে হাশ্ব রসের রাগ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন; ইহাও কার্য্যত ঠিক নহে। বিবাহাদি শুভ কার্য্যে সাহানা, কল্যাণ, প্রভৃতি রাগ ব্যবহৃত হওয়া দেশ প্রথা মাত্র; নতুবা আনন্দ, হাশ্ব, কৌতুক. প্রভৃতির মূর্তি স্বতন্ত্র; তাহা ঐ সকল রাগের আধুনিক প্রচলিত মূর্তিতে পরিবর্তিত হয় না।

আমাদের দেশে নাট্য-সংগীত (Dramatic Music) নাই। যেমন কাব্যের চরমোৎকর্ষ নাটক, তেমনি সংগীতের চরমোৎকর্ষ নাট্য-সংগীত। হিন্দুস্থানে নাট্যকাভিনয়, কি যাত্রা নাই; সেই জন্ত নাট্য-সংগীতের উৎপত্তি হয় নাই। ইহা নাট্যাদি অভিনয়ে, ও যাত্রায় বিশেষ প্রয়োজনীয়। অধুনা অসম্মদেশে ঐ সকল কার্য্যে যে প্রকার সংগীত ব্যবহার হইতেছে, তাহা নাট্য-সংগীত নহে; সে সবই বৈঠকী সংগীত। নাট্য-সংগীত অতি কঠিন ব্যাপার; ইহাতে সুরের ও স্বভাবের সমীচীন অনুধাবন, ও সমূহ ব্যুৎপত্তির প্রয়োজন। মানব মনের সমুদয় আবেগ, ও বাহ্য জগতের যে সকল শব্দময়ী ঘটনার সহিত মানবীয় কার্য্যের সম্বন্ধ থাকে, তৎসমুদয় সুরে প্রকাশ পূর্ব্বক, শ্রোতার মনে ভ্রান্তি উৎপাদন করা নাট্য-সংগীতের কার্য্য। ইউরোপে বর্তমান শতাব্দীর মধ্যে নাট্য-সংগীতের যথেষ্ট উন্নতি হইয়াছে; পূর্ব্ব তত ছিল না। তথায় 'অপেরা' নামক অভিনয়ে যে প্রণালীর সংগীত ব্যবহৃত হয়, তাহাই প্রকৃত নাট্য-সংগীত। বাঙ্গলায় অপেরার "গীতাবিনয়" নাম দেওয়া হইয়াছে; কিন্তু অপেরার ছায়া সাংগীতিক রচনা-কৌশল এখনও আমাদের সংগীত-বেত্তাদিগের খবরে আসিলে নাই। কেমন করিয়া আসিবে? শিক্ষা-শূন্য নিরক্ষর ওস্তাদিগের নিকট নাট্য-সংগীত প্রত্যাশা করা যায় না। আমাদের যাত্রায় যখন যে রসের প্রয়োজন হইতেছে, তাহা গানের কথা দ্বারাই সম্পাদিত হইতেছে; সুরে সে সকল রস যথোচিত রূপে বর্ণিত হইতেছে না; সেই জন্ত যাত্রা, ও গীতাবিনয়াদি সম্যক ফলোপধায়ক হয় না। পূর্ব্বকৈবল্যে প্রাচীন অধিকারী

যাণী কতক নাট্য-সংগীত ব্যবহৃত হইত; সেই জন্ত তাহা সৰ্ব সাধারণের তৃপ্তিকর হইয়াছিল।

শ্রব-রচকগণ গানের শ্রব বসাইবার সময় তাহার ভাবার্থের প্রতি কখন মনোবোধ্য করেন না; এবং রাগ-রাগিণীর অবলম্বন ভিন্ন গীতে শ্রব বসাইবার প্রথা না থাকাতে, প্রায়ই গানে প্রয়োজনীয় রসের যথোচিত বিকাশ হয় না। পূর্ব কাল হইতে এত প্রকার রাগ-রাগিণীর উদ্ভব হইয়াছে যে, অনুসন্ধান দ্বারা তাহাদের মধ্যে যাবতীয় মনোভাব প্রকাশক শ্রব-বিশ্বাস পাওয়া যাইতে পারে, এ কথা কত দূর সম্ভব, বলা যায় না। কিন্তু তাহা হইলেই বা কি? নূতন রচনা করার সময়, পুরাতন শ্রব-বিশ্বাস যে রাগ-রাগিণী, তাহা অবলম্বন না করিলে যে দোষ হয়, ইহা কুসংস্কার ভিন্ন আর কি বলা যাইবে? হিন্দুস্থানী সংগীতবিৎ কালাবঁৎগণের এই সংস্কার বদ্ধ মূল যে, রাগ-রাগিণী—পুরাতন শ্রব-বিশ্বাস—ব্যতীত সংগীত উত্তম হইতে পারে না; সেই জন্তই ওস্তাদী সংগীতে রাগ-রাগিণী ছাড়া নূতনতর শ্রব-যোজনা করার প্রথা নাই। আসল কথা এই যে, কালাবঁৎগী সংগীত চরিতাগণের মধ্যে তেমন প্রতিভাসম্পন্ন শ্রব-কবি কেহ জন্মান নাই, যিনি রাগ-রাগিণী ব্যতীত রস-ভাব পূর্ণ নূতনতর শ্রব যোজনা করিতে পারেন। প্রসিদ্ধ তানসেনও সে রূপ শ্রব-কবি ছিলেন না; কারণ তিনি মিশ্রণ ব্যতীত তন শ্রব-বিশ্বাস রচনা করেন নাই।

কুসংস্কার এবং গোঁড়ামী যেমন সকল বিষয়েই উন্নতির পরম শত্রু, সংগীতেও গতোধিক। উন্নতি প্রতিরোধক কুসংস্কার নিবন্ধন সংগীত-নিপুণ লোকদিগের তন শ্রব রচনার প্রতিভা প্রস্ফুটিত হইতে পারে নাই। ক্ষমতার উদয় হইলে ধাপনা হইতেই উক্ত অযুক্ত প্রথা অন্তর্হিত হইয়া যাইবে, তাহার সন্দেহ নাই। বঙ্গদেশোপেক্ষা হিন্দুস্থানে ঐ সকল কুসংস্কার আরও প্রবল। বঙ্গদেশে অজ্ঞান বিষয়ের সহিত সংগীত বিষয়েও লোকের স্বাধীনতা থাকাতে, এতদ্দেশে অনেক প্রকার নূতন শ্রবের ও তাঙ্গের উদ্ভব হইয়াছিল; কীর্তন তাহার প্রসিদ্ধ দৃষ্টান্ত। দানী হিন্দুস্থানী সংগীত প্রবিষ্ট হইয়া সেই স্বাধীনতা ক্রমে দূর করিতেছে। ভী যে অমঙ্গলের বিষয়, তাহা কালাবঁৎগণ কখনই স্বীকার করিবেন না। কিন্তু বাস্তবিক সেই জন্তই নাট্যাভিনয়ে ও যাত্রায় সংগীতের ব্যাপার ক্রমেই তীব্র শোচনীয় ও জঘন্য হইয়া উঠিতেছে। এ রূপও অনেকে তর্ক করেন যে, আমাদের এত প্রকার রাগ ছিল ও এখনও আছে যে, যে কোন নূতন শ্রব-বিশ্বাস বলিবে, তাহা কোন না কোন এক রাগের মধ্যে অবশ্যই পাওয়া য়। ইহা মিথ্যাই ~~কল্পিত~~! বঙ্গদেশে এমন অনেক শ্রব আছে, যাছাতে

রাগ-রাগিণীর কোন গন্ধ নাই। পৃথিবী 'এত পুরাতন হইয়াছে যে, নূতন আর কিছুই হইতে পারে না, ইহা এক দল তार्কিকের মত বটে। কিন্তু প্রত্যেক নূতন রচনার সময়ই কি লোকে পুরাতন রচনার নকল করে? বাহার ক্ষমতা থাকে, সে নূতন সৃষ্টি অক্লেশে করে। কিন্তু সে ক্ষমতা সকলের হয় না; এই জন্তই নূতন রচনার এত প্রশংসা। পূর্বে রাগ-রাগিণীর বিবরণে বলিয়াছি যে, প্রাচীন কাল হইতে অসংখ্য রাগ প্রচলিত হইয়াছিল বটে, কিন্তু এক্ষণে তাহার সিকিমাত্র প্রচলিত আছে কি না, সন্দেহ; অতএব এখন নূতন রচনা করার প্রশস্ত ক্ষেত্র হইয়াছে।

এক রাগে একটি গানের সমগ্র রস প্রকাশিত হইতে পারে না; কারণ অনেক স্থলে একটি কলির মধ্যেই বিবিধ ভাবের সমাবেশ হয়, তাহা একাধিক রাগ বাতীত উচিত মত পরিব্যক্ত হইতে পারে না। কিন্তু কালার্বৎ সংগীত-বেত্তারা এক কলির মধ্যে বহু রাগের সংযোগ নিত্য দৃষ্য মনে করেন; সেই জন্ত তাঁহারা তাহার নাম জঙ্ঘা রাখিয়াছেন, অর্থাৎ খাঁটি নয়। স্বরলিপির অভাবে লোকে বিশুদ্ধ রূপে গান শিক্ষা করিতে না পাওয়াতেই, গানের আছোপান্তে রাগ বিশুদ্ধ রাখাই সংগীত চর্চার পরাকাষ্ঠা বলিয়া গণ্য হইয়াছে। সাধারণে স্বরলিপি যথেষ্ট ব্যবহার করিতে শিখিলে, রাগ বিশুদ্ধ রাখার কার্টিজ দূর হইয়া, তাহাতে আর তত প্রশংসা থাকিবে না; তখন অত্যাশ্র উচ্চতর বিষয়ের প্রশংসা হইয়া উঠিবে; যথা,— স্বভাব বর্ণন, ও রসের অবতারণ।

এতদ্দেশে প্রকৃত নাট্য-সংগীতের ব্যবহার আরম্ভ হইলেই রাগ-রাগিণীর তত বাঁধা বাঁধি থাকিবে না, ইহা নিশ্চয়। কিন্তু তাহা শীঘ্র হইতেছে না, কেননা উহা সংগীতে অসাধারণ ব্যুৎপত্তি সাপেক্ষ। অধুন। বনদেশে পূর্বাপেক্ষা রাগ-রাগিণীর চর্চা অনেক বৃদ্ধি হইয়াছে। সকলে রাগ-রাগিণীর রহস্য এক বার বিশেষ রূপ অবগত না হইলে, সংগীতের উন্নতি আরম্ভ হইবে না। বাহা হউক, সংগীতের উন্নতি হওয়া দূরের কথা; আমাদের বাহা আছে, তাহাই অগ্রে লোকে শিক্ষা করিয়া লউক। অতএব গান শিক্ষার্থীর প্রতি এই উপদেশ যে, তিনি ওস্তাদদিগের গলা-বাজিতে যুদ্ধ হইয়া কেবল তাহারই অনুকরণে সমস্ত অধ্যবসায় ব্যয় না করেন। গলা-বাজি যে এক বায়ে নিম্প্রয়োজন তাহা নহে; তাহারও উপযুক্ত স্থান আছে; সেই স্থান চিনিয়া তথায় প্রয়োগ করিতে হইবে। গলা-বাজিও গানের রস-ভাবের উপর নির্ভর করে; অতএব গান রচক ও গায়ক, উভয়ের প্রতি এই উপদেশ যে, গানের স্তম্ভার্থানুসারে রসের অবতারণার প্রতি তাঁহাদের মনোযোগী হওয়া উচিত

এক রাগ নির্বাচন করিয়া, গীতে যোজনা করা উচিত। কিন্তু হিন্দী গানের উহা উপযুক্ত মত হওয়া হ্রস্ব হইবে, কেননা হিন্দী গানের অর্থ সংঘটন প্রায়ই হয় না। আর তাহা হইলেই বা কি? হিন্দী ভিন্ন ভাষা; গানালীর তাহা কখনই 'স্বাভাবিক' হইবে না। আমাদের দেশীয় ভাষায় কতক গুলি সদর্থ যুক্ত ও উত্তম কবিত্ব পূর্ণ গান আছে; তাহা যথা-রস-সঙ্গত করিয়া গাওয়া যাইতে পারে। কিন্তু হুর্ভাগ্য বশত, সংগীতের বিশুদ্ধ অনুশীলনের মধ্যে ওস্তাদী গোঁড়ামী এত দূর প্রবেশ করিয়াছে যে, বাংলা গান রাগ-রাগিণী বিশিষ্ট হইলেও, হিন্দুস্থানী লোকেরত রুচাই নাই, ষাঙ্গালী সংগীতবেত্তাদিগের নিকটও হয় পদার্থ। ফলত ক্রমে যে ঐ কুসংস্কার দূর হইবে, তাহার সন্দেহ নাই।

হিন্দুস্থানী ওস্তাদের যথা রসানুসারে গান গাওয়া দূরে থাক, তাঁহারা কখন সকলও পরিষ্কার ও বিশুদ্ধ রূপে উচ্চারণ করেন না। কোন শব্দের উচ্চারণ দোষ ধরিয়া দিলেও, তাঁহারা এ রূপ তর্ক করেন, যে ঐ তুল উচ্চারণ ব্যতীত সুরের লজ্জা হয় না। এই প্রকার কত অসমত তর্ক যে তাঁহারা করেন, তাহা শুনিলে চমৎকৃত হইতে হয়! গানের কথা স্পষ্ট রূপে উচ্চারণ করিয়া, তাহার অর্থ বুঝিতে যদি শ্রোতাকে সুবিধা ও সাবকাশ না দেওয়া হয়, তবে গান গাওয়ারই বা ফল কি? কেবল সুরের শুনাইতে হইলে, যন্ত্র বাজাইলেইত হইতে পারে। কিন্তু যন্ত্র-সংগীতে যে ফলোৎপন্ন হয়, কণ্ঠ-সংগীতে তাহার বহু গুণ অধিক হওয়া উচিত। যাত্রার বালকেরা স্পষ্ট রূপে গানের কথা উচ্চারণ করিতে শিক্ষিত হয় না; ইহাতে সাদাই এই কুফল হয় যে, বক্তারা উপযুক্ত মত অভিনয় করিয়া যে রসের উদ্দীপনা করে, বালকেরা 'তদ্বিব্যক' গান জঘন্য রূপে গাইয়া সব মাটি করিয়া দেয়। পক্ষ করিয়া যথা-রসানুসারে গান গাওয়া কি বালকের সাধ্য? উত্তম অভিনয়ের পর যদি গানটাও তদুপযুক্ত হয়, অন্তত গানের কথাও যদি লাকে বুঝিতে পারে, তাহা হইলে উহা অতি পাষণ্ড-হৃদয় লোকেরও যেন হইতে অশ্রু বারি টানিয়া বাহির করে। প্রাচীনেরা সংগীতের য সকল দৈব শক্তির কথা বলিয়ছেন, তাহা নিতান্ত অযুক্ত নহে। উত্তম কবিত্ব পূর্ণ কথা সমূহ যদি যথা-রসানুযায়িক স্বর-বিন্যাস যুক্ত হইয়া লেলিত মধুর কণ্ঠে গীত হয়, তাহাতে ঐন্দ্রজালিকী শক্তি অবশ্যই বর্তে; ইহা কে সন্দেহ করিবে?

গায়কের কণ্ঠ-কৌশল, ও বুদ্ধি বিবেচনার ইতরবিশেষে গানের ফলের পার্থক্য হয়। ~~যথা-রসানুযায়িক~~ কণ্ঠ ও কণ্ঠের যে রূপ প্রয়োজন,

তেমনি তাহার সদন্তঃকরণ ও ভাব-গ্রাহিতারও প্রয়োজন; এবং তাহার
এ রূপ সচ্ছন্দতা ও সহানুভূতিও থাকা উচিত যে, হাসিলে হাসে,
কাঁদিলে কাঁদে। ইংরাজী শ্রলেখক কার্লাইল প্রসিদ্ধ জার্মানীয় কবি
এবং দার্শনিক—গেটীর বিষয়ে বলেন যে, ‘তিনি’ তাঁহার প্রত্যেক লোমকূপ
দিয়া দর্শন করেন।’ সেই রূপ, যথার্থ শ্রেষ্ঠ গায়ক আমরা তাঁহাকেই বলি,
যিনি তাঁহার প্রত্যেক লোমকূপ দিয়া, কেবল যে দেখেন তাহা নহে, অনুভবও
করেন। অধুনা ঐ প্রকার গায়ক কয়টা অশ্বদেশে প্রাপ্ত হওয়া যায়?

১২শ. পরিচ্ছেদ:—হিন্দু সঙ্গীতের প্রাচীন শাস্ত্র।

হিন্দু সঙ্গীতের অনেক সংস্কৃত গ্রন্থ আছে; যথা,—সংগীত-নির্ণয়, সংগীত-
দর্পণ, সংগীত-দামোদর, সংগীত-রত্নাকর, সংগীত-পারিজাত, সংগীত-রত্নাবলী,
রাগবিবোধ, রাগসর্কস্বসার, রাগার্ণব, নারদসংহিতা, ধ্বনিমঞ্জরী, ইত্যাদি।
এই সকল গ্রন্থ প্রায়ই পাণ্ডুলিপি অবস্থায় রহিয়াছে; দুই এক খানি মাত্র
মুদ্রাক্রিত হইয়া প্রকাশিত হইয়াছে। অতএব ঐ সকল প্রাচীন গ্রন্থে কি
আছে না আছে, তাহা কুতূহলী সাধারণের জানিবার সুবিধা নাই।

এ পর্য্যন্ত ঐ সকল গ্রন্থের যে কিছু মর্ম্ম অবগত হওয়া গিয়াছে, তাহাতে
স্পষ্টই বোধ হয়, যে প্রাচীন কালের সংগীত এখনকার সংগীত হইতে
ভিন্ন ছিল; যুক্তিতেও তাহাই প্রতিপন্ন হয়। কারণ পৃথিবীর সকল
বিষয়ই পরিবর্তন শীল, এবং তৎসহিত, অনেকের মতে, উন্নতিশীল। কি
ভাষা, কি লিখা পড়া, কি আচার ব্যবহার, সকলই কালে পরিবর্তিত
হয়, এবং ক্রমে উন্নতির দিকে নীত হইয়া থাকে। পরিবর্তন সকলেই
স্বীকার করেন; কিন্তু অনেকে উন্নতি স্বীকার করেন না। প্রাচীন ভাষার
পরিবর্তনে ও অপভ্রংশে আধুনিক ভাষা সমূহের উৎপত্তি; সেই অপভ্রষ্টতা
কি উন্নতি? তদ্বত্তরে এ রূপ তর্ক উঠিতে পারে, যে মনের ভাব ব্যক্ত করাই
যখন ভাষার প্রয়োজন ও মুখ্য উদ্দেশ্য, তখন যাহাতে সহজে ও সংক্ষেপে
সেই কার্য সমাধা হয়, তাহাকেই সর্বোৎকৃষ্ট বলিতে হয়। মনে কর, ‘কাট
কাটি’, এই বাক্যটি সহজ, না ‘কাঠম্ কর্তয়ামি’—এই বাক্যটি সহজ?
‘কাট কাটি’ যে অনেক সহজ ও সংক্ষেপ, তাহা কেহ স্বীকার করিতে পারেন

না। পূর্বাশ্রম। এই প্রকার সহজ ও সংক্ষেপ হওয়াকেই স্থান বিশেষে উন্নতি বলা যায়; কেননা উন্নতি আপেক্ষিক শব্দ। যাহা হউক, এক্ষণে এ গুরুতর বিষয়ের তর্কে ক্ষান্ত দেওয়া যাউক। সংগীতও যে প্রাচীন কালোপেক্ষা ক্রমে উন্নত হইয়াছে, তাহার আর সন্দেহ নাই*। ঐ উন্নতি পরিবর্তন মূলক; সেই পরিবর্তনের গতি কেহ রোধ করিতে পারে না।

কেহ কেহ ইচ্ছা করেন এবং চেষ্টাও তাণ করেন, যে প্রাচীন কালে সংগীত যে রূপ ছিল, এক্ষণে সেই রূপ হয়। কিন্তু ইহা যে অসম্ভব, তাহা তাহার বিবেচনা করেন না। বাঙ্গালা ভাষোপেক্ষা সংস্কৃত ভাষা অনেক উৎকৃষ্ট, এবং সংস্কৃত ভাষার সম্পূর্ণ ব্যাকরণও প্রাপ্ত হওয়া গিয়াছে, তথাপি বাঙ্গালা ভাষা তুলিয়া দিয়া সংস্কৃত ভাষা প্রচলিত করা যেমন অসম্ভব ব্যাপার, অধুনিক সংগীতের পরিবর্তে প্রাচীন সংগীত প্রচলিত করাও তদ্রূপ অসম্ভব। প্রাচীন কালে সংগীত যে কি প্রকার ছিল, তাহা আমাদের বিশেষ করিয়া জানিবারও উপায় নাই। পূর্বে যে সকল প্রাচীন সংস্কৃত গ্রন্থের উল্লেখ করা হইল, তাহাতে প্রাচীন হিন্দুগণ কি প্রণালীতে গান বাজ করিতেন, ও তাহার কর্তব্যের বিষয়, কিছুই নাই; অর্থাৎ প্রকৃত স্বরলিপি অভাবে প্রাচীন কালের গান কি গত কোন গ্রন্থেই নাই। ঐ সকল গ্রন্থ কেবল সংগীতের উপপত্তিতেই পরিপূর্ণ, এবং সেই সকল উপপত্তির কার্যিক উপযোগিতাও সম্যক বুঝা যায় না; কারণ “খালির ভিতর ছাতি পুরার” ত্রায় সমস্ত বিষয় ছন্দের অনুরোধে এমন সংক্ষেপে লিখিত হইয়াছে, যে তাহার যথার্থ মর্মোদ্ঘাটন করা দুঃসাধ্য ব্যাপার; এবং অর্থ সংগ্রহ হইলেও প্রয়োজনীয় আসল কথা অতি অল্পই পাওয়া যায়।

* “কথিত আছে যে বৈদিক গান হইতেই দৌকিক গান নির্মিত; তাহা সম্ভব বটে। আদিম কালের ত্রৈলোক্য গান উন্নত হইয়াই ক্রমে উনবিংশ শ্রব হইয়াছে,—(শুদ্ধ শ্রব ৭, বিকৃত ১২)। • • • • পর পর উৎকর্ষ সাধনই হইয়া থাকে”।

“ত্রিলোক্য গানের পরেই এই সপ্ত শ্রবের সৃষ্টি এবং সেই সপ্ত শ্রবেই গান হইত। কুশীলব যখন রাম সভায় রামায়ণ গান করিয়াছিলেন, তখন তাহা শুদ্ধ সপ্ত শ্রবেই গীত হইয়াছিল। বিকৃত ১২ শ্রব যোগ ছিল কি না সন্দেহ।”

“কৌশল এক হইলেও আদিম মানব হৃদয়ে তাহার সর্বোৎকর্ষ স্ফূর্তি পায় নাই বলিয়াই একবারে ১৯ শ্রবের জন্ম হয় নাই। ইহাও ক্রমে হইয়াছে।”

(ঐযুক্ত ডাক্তার রামদাস সেন মহাশয় রচিত “ঐতিহাসিক রহস্য”, ৩য় ভাগ।)

† পণ্ডিত প্রবর ঐযুক্ত ডাক্তার রামদাস সেন মহোদয়ের ন্যায় চিন্তাশীল ও সংস্কৃত শাস্ত্র বিশারদ ব্যক্তিই এ রূপ বলিয়াছেন,—“কোন কোন গ্রন্থ রাগাদির রূপ বর্ণনায় পরিপূর্ণ, অন্য সার কথা কিছুই নাই; এবং কোন খানি বা অলঙ্কার গ্রন্থের ছায়া মাত্র। আমরা

এক্ষণে আমরা যে সকল সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থ দেখিতে পাই, তাহারা যে সংগীত শাস্ত্রের আদি গ্রন্থ, তাহা নহে। যে কালে সংগীত শাস্ত্র প্রথম প্রস্তুত হইয়া গ্রন্থীকৃত হইয়াছে, অর্থাৎ যে সময়ে স্রুতি, স্মরণ, গ্রাম, মুচ্ছনা প্রভৃতি সংগীতের উপপত্তি ও পরিভাষা প্রথম উদ্ভাবিত হইয়াছে, তাহার বহু কাল পরে উল্লিখিত গ্রন্থ সমূহ লিখিত হইয়াছে; কারণ ঐ সকল গ্রন্থে সর্বদাই এইরূপ কথা সকল পাওয়া যায়, যথা:—“ভরতেন উক্তম্”, “কথিতাঃ কবির্ত্তৈঃ”, “কথিতাঃ পূর্ব্ব স্মৃতিভিঃ”, “নির্নীতো গান কোবিদৈঃ”, প্রোক্তাঃ পুৰাতনৈঃ”, ইত্যাদি। অতএব মধ্য কালে যে ঐ সকল গ্রন্থ প্রণীত হইয়াছে, তাহার কোন সন্দেহ নাই। ভরত, নারদ ও হনুমান, ইহাঁরাই আদি শাস্ত্রকার ও মত সংস্থাতা; তাহার যথেষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায়। ইহাঁদেরই বিলুপ্ত ও অসম্পূর্ণ মতাবলম্বনে মধ্য কালের পণ্ডিতগণ যে সকল গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন, তাহাই আমরা পাইতেছি। আদি শাস্ত্রকারদিগের গ্রন্থ সবই লোপ পাইয়াছে, তাহার একখানিও নাই। বর্তমান সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থ সকলকে সংগীতের শাস্ত্র, এবং তাহাদের প্রণেতা মধ্য কালীয় লেখক-দিগকে শাস্ত্রকার, এ রূপ কখনই বলা যাইতে পারে না। ইহা দাঁহারা মনে করেন, তাহাদের বিশেষ ভ্রম। অতএব শাস্ত্রকার ও গ্রন্থকার অনেক ভিন্ন কথা। গ্রন্থকারগণ, বোধ হয়, আদি শাস্ত্রকারদিগের স্থাপিত উপপত্তি সকল সম্যক্ না বুঝিয়া, এবং তাহা কর্ত্তবের সহিত ঐক্য না করিয়া নিজ নিজ গ্রন্থে উহা বর্ণনা করিয়াছেন, তজ্জন্য ঐ সকল উপপত্তি অস্পষ্ট হইয়া পড়িয়াছে; এবং সেই কারণে তাহাদের বর্ণনাও পরস্পর ঐক্য নাই। পূর্ব্ব কালের লেখকগণ গৃথিবী, জল, বায়ু, অগ্নি, চন্দ্র, সূর্য্য, নক্ষত্র, বিদ্যুত প্রভৃতি তাবৎ বিষয়েরই যে রূপ পৌরাণিক ব্যাখ্যা দিয়াছিলেন, সংগীতের সংস্কৃত গ্রন্থকারগণও সংগীতের সমস্ত বিষয়ের সেই রূপ পৌরাণিক ব্যাখ্যা দিয়াছেন; তজ্জন্য সকল বিষয়ের যথার্থ ও বিশুদ্ধ তাৎপর্য্য গ্রন্থকার-গণের রূপক বর্ণনার আড়ম্বর হইতে উদ্ধার করা দুঃসাধ্য।

কেহ কেহ যে বলেন সংগীতের চারি প্রকার মত প্রচলিত,—ব্রহ্মার মত, ভরত মত, হনুমন্ত মত, ও কলিনাথ মত, ইহার কোন অর্থ নাই। ব্রহ্মা

বহু অসম্ভবানের পর সঙ্গীত-নামোদর সংগ্রহ করিয়াছি। পূর্বে ভাবিয়াছিলাম, যে ইহাও মধ্যো সঙ্গীত সম্বন্ধে যাবতীয় গুহ্য কথা প্রাপ্ত হইবে, কিন্তু গ্রন্থ পাঠে এক কালে হতাশ হইলাম। এখানিও এক প্রকার অলঙ্কার গ্রন্থ মাত্র, ইহার মধ্যে রাগাদির ভেদ কিছুই সঙ্গীত হয় নাই। • • • • এ দিকে আড়ম্বর অনেক, কিন্তু কাষে কিছুই নহে।”

(‘ভারতবর্ষের সঙ্গীত শাস্ত্র’, অমৃতসরস্বতী রহস্য ১ম ভাগ।)

স্বষ্টিকর্তা : তাঁহার রূত কোন সংগীত মত থাকা পৌরাণিক কথা মাত্র। সংগীত সারের অনুক্রমণিকাতে লিখিত হইয়াছে যে, নারদ রূত পঞ্চম-সার-সংহিতার মতে ব্রহ্মার পাঁচ শিষ্য,—ভরত, নারদ, রত্না, হুহু ও তুশুক। ভরত যখন ব্রহ্মার শিষ্য, তখন ব্রহ্মার মত হইতে ভরতের মত বিভিন্ন হয় কিমে? সে কালেও কি গুরু মারা বিজ্ঞা ছিল? অতএব ব্রহ্মার মতটী কৃত্রিম, জাল মত। প্রথমে ভরত, তৎপরে হনুমান, ইহারাই আদি শাস্ত্র কারক। আদি রাগ-রাগিণী সম্বন্ধে ইহাদের মতে পরস্পর অনৈক্য দৃষ্ট হয় না।

মধ্য কালের কোন সংগীত-গ্রন্থকার আদি রাগ-রাগিণীর এক নূতন মত উদ্ভাবন পূর্বক, তাহা ব্রহ্মার মত বলিয়া প্রচার করিয়াছেন; এতদ্ভিন্ন ব্রহ্মার রচিত কোন মত ছিল না। কম্বিনাথ “সংগীত রত্নাকরের” টীকা-কার,—আধুনিক লোক ও সংগ্রহ কার মাত্র; তাঁহাকে সংগীতের মত সংস্থাতা বলা যাইতে পারে না; তাহা হইলে প্রত্যেক গ্রন্থকারকেই এক এক মত সংস্থাতা বলিতে হয়। “তোফৎ-উল্-হিন্দ” প্রণেতা মির্জাখাঁই* প্রথমে লিখিয়া বান, যে সংগীতের উক্ত চারি মত প্রচলিত; তাঁহারই দেখা দেখি সকলে ঐ চারি মতের কথা বলিয়া থাকেন। বস্তুত ভরত মত ও হনুমন্ত মত, সংগীতের এই দুইটী মতই আসল। ভরত বাণীকির সহসময়ী; তিনি যেমন নাটকের স্রষ্টি করিয়াছিলেন, তেমনি সংগীত শাস্ত্রও রচনা করিয়া ছিলেন। পবন-নন্দন রামসেবক যে ‘হনুমান’, তিনিই এই সংগীত শাস্ত্র প্রণেতা কি না, তাহা নিশ্চয় জানা যায় না। কেহ কেহ এই সংগীত-কার হনুমানকে আঞ্জনের বলিয়াও ব্যক্ত করিয়াছেন। ফলতঃ হনুমান নামক এক ব্যক্তি যে অতি পণ্ডিত ছিলেন, তাহার সন্দেহ নাই; কেননা তাঁহার রূত অগাধ গ্রন্থও ছিল, শুনা যায়। হনুমন্তের আদি সংগীত গ্রন্থ যেমন পাওয়া যায় না, তেমনি ভরত মতের গ্রন্থও পাওয়া যায় না। সংগীতসার প্রণেতা শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয় কোন কোন আদি রাগ-রাগিণীর আধুনিক চাটের সহিত হনুমন্তানুযায়িক চাটের অনৈক্য দেখিয়া মনে করিয়াছেন, যে হনুমন্ত মত কখন কোথাও প্রচলিত নাই। কিন্তু রাগ-রাগিণীর চাট কাল ক্রমে যে কতই পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছে, ইহা তিনি প্রাণিধান করেন নাই; এই জগৎ তাঁহার মীমাংসা যুক্তি সম্বত

* ইনি ঐ গ্রন্থে সঙ্গীত-দর্পণ, রাগার্ণব প্রভৃতি সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থাদির মতানুসারে হিন্দু সঙ্গীত বিষয়ক প্রস্তাব পারস্ক্য ভাষায় লিখিয়াছিলেন।

হয় নাই। প্রসিদ্ধ সার উইলিয়ম জোন্স 'তাৎকালিক জীবিত সংগীতকৃত্তা' দিগের, ও বিবিধ সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের, মতানুসারে রাগ-রাগিণী বিধিয়ে যে প্রস্তাব লিখিয়াছিলেন, তাহাতেও তিনি হনুমন্ত-মতানুযায়িক আদি ছয় রাগ ও পাঁচ রাগিণীর রূপান্তরই বর্ণনা করেন। ইহাতে হনুমন্ত মত প্রচলিত থাকার সম্বন্ধে আর সন্দেহ থাকিতে পারে না।

সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থকারগণ সংগীতের বিষয় সকল কি প্রকারে বর্ণনা করিয়াছেন, তাহা নিম্নে সংক্ষেপে প্রকটিত হইতেছে।

সকল গ্রন্থকারই বলিয়াছেন যে, সংগীত দুই প্রকার* :—মার্গ ও দেশী। মার্গ সংগীত দেব লোকে, এবং দেশী সংগীত মর্ত্য লোকে প্রচলিত। ঐ দেশী সংগীতই সংস্কৃত গ্রন্থাদিতে বর্ণিত হইয়াছে। ইহাতেই জানা যায় যে অতি প্রাচীন কালে সংগীত কি রূপ ছিল, তাহা সংস্কৃত গ্রন্থকারগণও জানিতেন না। তাঁহারা গীত, বাজ ও নৃত্য, এই তিনকেই সংগীত বলিয়া, তাহার 'তৌর্য্যত্রিক' নাম দিয়াছেন; এবং ধাতু—অর্থৎ স্বর, ও মাত্রা সংযোগে যাহা কিছু নিষ্পন্ন হয়, তাহাকেই গীত বলিয়াছেন। সেই গীত দুই প্রকার :—বক্ত-গীত, যাহা বেণু-বীণাদিতে উৎপন্ন হয়; এবং গাত্র গীত, যাহা মুখ হইতে উৎপন্ন হয়।

সপ্ত স্বর :— উক্ত গ্রন্থকারদিগের বর্ণনা মতে সংগীতের সাত স্বর সাতটা ইতর প্রাণীর স্বর হইতে সংগৃহীত হইয়াছে : যথা,—বড়্জ—ময়ূর হইতে, শ্ববত—রুম হইতে, গান্ধার—ছাগ হইতে, মধ্যম—বক হইতে, পঞ্চম—কোকিল হইতে, ধৈবত—অশ্ব হইতে, এবং নিষাদ—হস্তী হইতে। এই বর্ণনা যে কেবলই কল্পনা-মূলক, তাহা সংগীত-বেত্তা মাত্রেরই স্বীকার করেন। চিন্তাশীল বুদ্ধিমান ব্যক্তিগণ সকল বিষয়েরই কারণানুসন্ধানে প্ররত্ত হন। সংগীতের সাত স্বর মনুষ্য কোথায় পাইল? প্রাচীন কালে বিজ্ঞানালোক অভাবে, ঐ প্রশ্নের উত্তরানুসন্ধানেই কল্পনা-দেবী উক্ত বিবরণের জন্ম দিয়াছেন;

* “মার্গদেশী বিভাগেন সঙ্গীতং দ্বিবিধং মতং।

মহাদেবস্য পুৰতন্তুমার্গাখ্যং বিযুক্তিদঃ।

তত্র দেশতরারীত্যা যৎস্যান্নোকারঞ্জকং ॥” সঙ্গীত-দর্পণ।

† “গীতং বাদ্যং তথা নৃত্যং ত্রিভিঃ সঙ্গীতমুচ্যতে।”

‡ “ধাতুমাত্রা সমায়ুক্তং গীতমিত্যুচ্যতে বুধৈঃ।

তত্র নাদাত্মকো ধাতু মাত্রা চাক্ষর সঞ্চয়ঃ ॥

গীতঞ্চ দ্বিবিধং প্রোক্তং বস্তুগাত্র-বিভাগতঃ।

বস্তুং ন্যায়েণুবীণাদি গাত্রপ্ত মুখজং মতং ॥” সঙ্গীত-শিখর।

এই জন্ম ইহাতেও ঐশ্ব্যকারদিগের' নানা প্রকার মত দৃষ্ট হয়*। মনুষ্যের সকল বিজ্ঞাই যে নিজের বুদ্ধি-বিশ্লেষণ সম্ভূত, ইহা প্রাচীন কালের লোকেরা বিশ্বাস করিতেন না।

সাতটি সুরের নামের মধ্যে ষড়্জ, ঋষভ, মধ্যম ও পঞ্চম, এই কএকটি নামের অর্থ বুঝা যায়। কেহ কেহ ষড়্জের অর্থ এ রূপ করিয়াছেন,— “ষট্ জায়ন্তে যস্মাৎ”, অর্থাৎ যাহা হইতে ছয়টি জন্মিয়াছে, তাহার নাম ষড়্জ; আবার কেহ কেহ বলেন, যে নাসা, কর্ণ, মুদ্রী, তালু, জিহ্বা ও দন্ত, এই ছয় স্থান স্পর্শ করত উৎপন্ন হেতু ষড়্জ নাম হইয়াছে। বস্তুত উক্ত প্রথম ব্যাখ্যাই যুক্তি সম্মত বোধ হয়। ঋষভ অর্থে রব, যাহার রব হইতে উহা গৃহীত হইয়াছে। মধ্যম অর্থাৎ মধ্য স্থানীয়—উপরেও তিন সুর, নীচেও তিন সুর। পঞ্চম—পঞ্চম স্থানীয়। বাকী তিনটি নাম—গান্ধার, ধৈবত ও নিষাদ, ইহাদের প্রকৃত অর্থ কোন ঐশ্ব্য পাওয়া যায় না। ইহারা কৃত্রিম সংজ্ঞা মাত্র, ইহাই বোধ হয়। কিন্তু কোন কোন ঐশ্ব্যকার ইহাদের এক এক আশ্চর্য্য অর্থ করিয়াছেন। সংগীত-দামোদর কর্তা বলিয়াছেন, যে নাভি হইতে বায়ু উদ্ভিত হইয়া, এবং তাহা কণ্ঠে ও মস্তকে আহত হইয়া যে শব্দ উৎপন্ন হয়, এবং যাহা নানা গন্ধযুক্ত ও পবিত্র, তাহার নাম গান্ধার। কোন সুরের ভাল, কি অধিক গন্ধ; কোন সুরের মন্দ গন্ধ, কি গন্ধ নাই; ইহা এ কালের লোকের বুঝিবার শক্তি নাই। কিন্তু বাস্তবিক সুরের গন্ধ থাকা অসম্ভাবিক ব্যাপার। আরও, নিম্ন স্থান হইতে বায়ু উঠিয়া কণ্ঠে ও মস্তকে আহত হইয়া, কেবল গান্ধার কেন, সকল সুরই উৎপন্ন হইয়া থাকে। অতএব সুরের নামের ব্যাখ্যাতে ঐশ্ব্যকারদিগের ঐ প্রকার অদ্ভুত কল্পনারই পরিচয় পাওয়া যায়; আসল বিষয় কিছুই নাই।

ঐশ্ব্যকারগণ সকলেই কবি; তাঁহারা সংগীতের সকল বিষয়ই কবি-কল্পনার অন্তর্গত করিয়া, কেবল স্ব স্ব কাব্যিক বর্ণনা-চাতুর্য্যই দেখাইয়াছেন। মনুষ্যের

* “ময়ূর-রষভচ্ছাগ-ক্ৰৌঞ্চ-কোকিল-বাজিনঃ।

মাতঙ্গশ্চ ক্রমেণাহ স্রানেনতান্ স্রচ্ছগম্যান্ ॥” সঙ্গীত-দামোদর।

“ময়ূর-চাতক-চ্ছাগ-ক্ৰৌঞ্চ-কোকিল-দছুরাঃ।

গজশ্চ সপ্ত ষড়্জাদীনু ক্রমাচ্ছচারয়ন্ত্যমী ॥ সঙ্গীত-রত্নাকর।

† “নাশাৎ কণ্ঠ-মুরন্তালুং জিহ্বাং দন্তাৎশ্চ সংস্পৃশনু।

ষড়্ভাঃ সঙ্গায়তে যস্মাৎ তস্মাৎ ষড়্জ ইতিস্মৃ তঃ ॥” সংগীতসার-সংগ্রহ।

‡ “বায়ুঃ সমুদাত্তোনাভেঃ কণ্ঠ শীর্ষ সমাহতঃ।

নানা গন্ধবহঃ পুণ্যো গান্ধারস্তেন হেতুনা ॥” সঙ্গীত-দামোদর।

স্রায় সুরেরাও বিভিন্ন জাতি ও বর্ণ; বিভিন্ন দেবোপাশক; বিভিন্ন স্থা নিবাসী; ও স্ত্রী পুত্রাদি বিশিষ্ট। বড়জাদি সপ্ত সুরেরা পুরুষ; দ্বাবিংশতি স্রুতি উহাদের স্ত্রী; এবং ছয় রাগ উহাদের পুত্র। শুদ্ধ সুর আৰ্য্যজাতি বিরূত অর্থাৎ স্থান চ্যুত কড়িকোমল সুর অর্দ্ধ-সুর হেতু শূদ্র জাতি পতিত*। উহা কি প্রকার, তাহা নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে:—

সুর।	জন্ম-ভূমি।	জাতি।	বর্ণ।	ইষ্টদেবতা।	স্ত্রী।	পুত্র।
ষড়্জ ...	জম্বুদ্বীপ ...	ব্রাহ্মণ ...	কৃষ্ণ ...	অগ্নি ...	৪ স্রুতি	ভৈরব
ঋষভ ...	শাকদ্বীপ ...	কত্রিয় ...	কপিঞ্জর ...	ব্রহ্মা ...	৩ স্রুতি	মালকৌশ
গান্ধার ...	কুশদ্বীপ ...	বৈশ্য ...	কনকাত ...	স্ববস্তুতী ...	২ স্রুতি	হিন্দোল
মধ্যম ...	ক্রৌঞ্চদ্বীপ ...	ব্রাহ্মণ ...	শুভ্র ...	মহাদেব ...	৪ স্রুতি	দীপক
পঞ্চম ...	শাল্মলীদ্বীপ ...	ব্রাহ্মণ ...	পীত ...	লক্ষ্মী ...	৪ স্রুতি	মেঘ
ধৈবত ...	শ্বেতদ্বীপ ...	কত্রিয় ...	ধূসর ...	গণেশ ...	৩ স্রুতি	জী
নিষাদ ...	পুন্ড্রদ্বীপ ...	বৈশ্য ...	হরিৎ ...	সূর্য্য ...	২ স্রুতি	নিঃসন্তান

উক্ত বিষয়গুলির মধ্যে কেবল স্রুতিরই কিছু কার্যিক ব্যবহার, ও সুরের সহিত সাংগীতিক সম্বন্ধ আছে। তন্নিম্ন সমস্তই কাপ্পনিক সংযোজনা। ঐ রূপ বর্ণনাই লোকের সাংগীত বিষয়ে কুসংস্কারের মূল।

সপ্তক:—প্রাচীন শাস্ত্রকারেরা পর-পর উচ্চ তিন সপ্তকের সুন্দর তিনটি নাম দিয়াছেন:—মন্দ্র, মধ্য, তার। এই মন্দ্র শব্দের অপভ্রংশেই বোধ হয়

* “জম্বু-শাক-কুশ-ক্রৌঞ্চ-শাল্মলী-শ্বেতনামস্ব।

দ্বীপেষু পুরুরেচিতে জাতাঃ ষড়্জাদয়ঃ ক্রমাৎ ॥” সঙ্গীত-রত্নাকর।

“কৃষ্ণবর্ণো ভবেৎ ষড়্জ ঋষভঃ শ্রুতপিঞ্জরঃ।

কনকাতস্ত গান্ধারো মধ্যঃ কুন্ডলমপ্রভঃ ॥

পঞ্চমঃ ভবেৎ পাতো ধূসরঃ ধৈবতঃ বিজুঃ।

নিষাদঃ শুক বর্ণঃ স্যাৎ ইত্যন্তঃ সুরবর্ণতা ॥

পঞ্চমো মধ্যমঃ ষড়্জ ইত্যন্তে ব্রাহ্মণাঃ সূতাঃ।

ঋষভো ধৈবতঃ স্রুতপি ইত্যন্তে কত্রিয়াবৃত্তো ॥

গান্ধারশ্চ নিষাদশ্চ বৈশ্যাবর্দ্ধেন বৈশ্মৃতো।

শুদ্রবৎ বিদ্বিচ্চাচ্চেন পতিতত্বাৎ সংশয়ঃ ॥” নারদ-সংহিতা।

‘মুদারা’ হইয়াছে, যাহা এক্ষণে ভুল ক্রমে মধ্য-সপ্তকের সংজ্ঞা হইয়া গিয়াছে। ঐশ্বর্যকারেরা বলিয়াছেন যে, ঐ ১ম মন্দ্র সপ্তক নাভি হইতে, ২য় মধ্য সপ্তক বক্ষ হইতে, এবং ৩য় তার সপ্তক মস্তক হইতে নির্গত হয়। এই সংস্কার যে জাতি-সঙ্কুল, তাহা শারীর-তত্ত্ববিৎ মাত্রেই জানেন। প্রাচীন কালে শারীর-বিজ্ঞা সম্যক্ প্রস্ফুটিত। না হওয়াতেই ঐ ভ্রমের উৎপত্তি হইয়াছে। নাভি হইতে কোন সাংগীতিক ধ্বনি নির্গত হয় না; সকল সুরই কণ্ঠ হইতে নির্গত হয়, ইহা ১ম পরিচ্ছেদে বিস্তারিত বিবৃত হইয়াছে। উদরাময়ের পীড়া হইলে নাভির নিকট গড়্ গড়্ শব্দ শুনা যায়, এতদ্ভিন্ন সাংগীতিক ধ্বনি উৎপাদনের কোন কল-বল নাভির মধ্যে নাই। নাভি হইতে কোন সুর যে নির্গত হয় না, তাহা পরীক্ষার্থ এক সহজ উপায় বলি: খাদ সুর উচ্চারণ কালীন নাভিস্থলে হাত দিয়া সবলে চাপিয়া ধরিলেই জানা যাইবে যে, সুর বিরূত কিম্বা বন্ধ হয় কি না। কিন্তু কণ্ঠ টিপিয়া ধরিলে অপেক্ষেই সুর বিরূত ও বন্ধ হইয়া যায়। সেই রূপ বক্ষঃ ও মস্তক হইতেও কোন সুর উৎপন্ন হয় না। খাদ, মধ্য ও উচ্চ এই প্রকার তিনটি সপ্তকের সহিত প্রাচীন ঐশ্বর্যকারগণ শরীরের উক্ত পরপর উক্ত তিন স্থানের উপমা দিতে যাইয়া, স্বরোৎপাদনের স্থান নির্ণয়েরও চেষ্টা করাতে ঐ ভ্রমে পতিত হইয়াছেন।

শ্রুতি ও গ্রাম:— পুরাকালে বিবিধ প্রকার সুর-গ্রামের ব্যবহার ছিল। সেই সকল গ্রামের সপ্ত-স্বর মধ্যবর্তী অন্তরের নিয়ম বিভিন্ন প্রকার। সেই বিভিন্নতা প্রদর্শনার্থ প্রাচীন শাস্ত্রকারেরা গ্রামকে কেহ দ্বাবিংশ, কেহ তদতিরিক্ত সূক্ষ্মান্তরে বিভাগ করিয়াছেন। সেই সূক্ষ্মান্তরভূত সুরের নাম ‘শ্রুতি’ রাখা হইয়াছে। প্রাচীন সংগীত-গ্রন্থাদিতে তিন প্রকার গ্রামের উল্লেখ দেখা যায়:—ষড়্জ গ্রাম, মধ্য গ্রাম ও গান্ধার গ্রাম। এই তিন গ্রামে সপ্ত সুরের নিয়ম বিভিন্ন প্রকার; সেই নিয়ম প্রদর্শন জগৎ কোন আদি শাস্ত্রকার দ্বাবিংশতি শ্রুতির ব্যবহার করিয়াছিলেন; এবং তাহাদের ২২টি নাম দিয়া, তাহাদিগকে পঁচ জাতিতে বিভাগ করিয়াছিলেন: যথা.—দীপ্তা, আয়তা, ককণা, মূহু ও মধ্যা। চারিটি শ্রুতি-দীপ্তা, চারিটি মূহু-জাতি; পঁচটি আয়তা-জাতি, তিনটি ককণা-জাতি, এবং ছয়টি মধ্যা-জাতি। কি তাৎপর্য যে এই পঁচ জাতি হইয়াছে, তাহা শাস্ত্রকারেরাই জানেন। কিন্তু বাস্তবিক উহা কাপ্পনিক; উহার কোন সাংগীতিক তাৎপর্য নৃষ্ট হয় না। সংস্কৃত-গ্রন্থাদিতে উক্ত তিন গ্রামে যে রূপ শ্রুতি বিভাগানুসারে সপ্ত সুর স্থাপিত হইয়াছে, তাহা আধুনিক কালের সুর গ্রামস্থ সপ্ত সুর হইতে অনেক ভিন্ন। নিম্নে তাহা প্রদর্শিত হইতেছে:—

সংখ্যা	ঔপতির নাম।	জাতি।	ষড়্জ-গ্রাম*।	মধ্যম-গ্রাম।	গান্ধার-গ্রাম।
১	ভীড়া†	দীপ্তা	.	.	নি—.
২	কুমুদভী	আয়তা	.	.	.
৩	মন্দা	যুহু	.	.	.
৪	ছন্দোবভী	মধ্যা	সা—.	সা—.	সা—.
৫	দয়াবভী	করণা	.	.	.
৬	রক্তনী	মধ্যা	.	.	রি—.
৭	রতিকা	যুহু	রি—.	রি—.	.
৮	রৌদ্রী	দীপ্তা	.	.	.
৯	ক্রোধা	আয়তা	গা—.	গা—.	.
১০	বজ্রিকা	দীপ্তা	.	.	গা—.
১১	প্রসারিণী	আয়তা	.	.	.
১২	প্রীতি	যুহু	.	.	.
১৩	মার্জনী	মধ্যা	যা—.	যা—.	যা—.
১৪	ক্ষিতি	যুহু	.	.	.
১৫	রক্তা	মধ্যা	.	.	.
১৬	সন্দীপনী	আয়তা	.	পা—.	পা—.
১৭	আলাপিনী	করণা	পা—.	.	.
১৮	মদন্তী	করণা	.	.	.
১৯	রোহিণী	আয়তা	.	.	ধা—.
২০	রম্যা	মধ্যা	ধা—.	ধা—.	.
২১	উগ্রা	দীপ্তা	.	.	.
২২	কোভিনী	মধ্যা	নি—.	নি—.	.

*“ষড়্জেন গৃহীতো যঃ ষড়্জ গ্রামে ধ্বনির্ভবেৎ।

ততস্তু তৃতীয়ঃ স্যাদৃশভো নাক্ সংশয়ঃ॥

ততো দ্বিতীয়ে গান্ধারশ্চতুর্থে মধ্যমস্ততঃ।

মধ্যমাং পঞ্চমস্তদু তৃতীয়ে ষৈব ততস্ততঃ॥

নিষাদোহতো দ্বিতীয়ঞ্চ ততঃ ষড়্জশ্চতুর্থকঃ।” দণ্ডিল।

† বাবু সারদা প্রসাদ ঘোষ মহাশয়ের প্রকাশিত শাস্ত্রদেব প্রণীত সংস্কৃত “সঙ্গীত-রত্নাকর” গ্রন্থে উদ্ধৃত।

মধ্যম-গ্রাম প্রায়ই ষড়্জ-গ্রামের স্রায়, কেবল প এক স্রুতি নিম্ন। গান্ধার-গ্রামের রি ও ধ অপর দুই গ্রামাপেক্ষা এক স্রুতি নিম্ন; গ ও নি এক স্রুতি উচ্চ। ম ও সা তিন গ্রামেই এক স্রর; মধ্যম ও গান্ধার-গ্রামে প একই স্রর। ফলত এ বিষয়েও গ্রন্থকারদিগের মধ্যে মতভেদ আছে; পরন্তু যে মত বহুল প্রচার, তাহাই উপরে লিখিত হইল। ঐ প্রকার স্রবিশিষ্ট কোন গ্রাম আধুনিক সংগীতে ব্যবহার হয় না। সংস্কৃত-গ্রন্থকারেরা বলেন, যে ষড়্জ ও মধ্যম-গ্রাম ধরাতলে, এবং গান্ধার-গ্রাম স্বর্গে—দেবলোকে—প্রচলিত*। ইহার অর্থ এই যে, যে সংগীতে গান্ধার-গ্রাম ব্যবহৃত হইত, তাহা গ্রন্থকারদিগের সময়েও* অপ্রচলিত হইয়া গিয়াছিল। অতএব সংগীত যেন যুগে যুগে পরিবর্তন হইয়াছে, ইহা দ্বারা আরও স্পষ্ট প্রমাণিত হইতেছে। ষড়্জ ও মধ্যম-গ্রামের সপ্ত স্রর মধ্যস্থিত স্রুতির নিয়ম দেখিয়া আপাতত ইহাই বোধ হয়, যে ঐ দুই গ্রামে গ ও নি কোমল; এবং গান্ধার-গ্রামে রি, গ, ধ ও নি কোমল।

ষড়্জ-গ্রামে আর এক আশ্চর্য্য এই দেখা যায় যে, যে স্থানে সা—তথায় রি, যে স্থানে রি—তথায় গ, এই প্রকার এক এক স্রর নামাইয়া, শেষে যে স্থানে নি—তথায় সা স্থাপন করিলে, আধুনিক সংগীতের স্বাভাবিক পূর্ণস্বারিক গ্রামের রুহৎ, মধ্য ও ক্ষুদ্র, এই তিন প্রকার অন্তরবিশিষ্ট সাত স্ররের সহিত অবিকল মিলিয়া যায়। এই জ্ঞাত অনেক সময়ে মনে হয় যে, স্রুতি-সংখ্যানুসারে ষড়্জ-গ্রামে সাত স্ররের স্থান নির্দেশ সম্বন্ধে গ্রন্থকারদিগের ভ্রম হইয়া থাকিবে; কারণ ভরত, হনুমান, প্রভৃতি আদি শাস্ত্রকারদিগের লিখিত গ্রন্থ বহু কাল লোপ পাইয়াছে। মধ্য কালের গ্রন্থকারগণ কেবল আবহমান কাল হইতে শুনিয়া আসিতেছেন, যে সা, ম ও প চতুঃ-স্রুতিক, রি ও ধ ত্রি-স্রুতিক, এবং গ ও নি দ্বি-স্রুতিক। কিন্তু আদি শাস্ত্রালোকাভাবে কোন এক গ্রন্থকার হয়ত নিজের কল্পনা করিয়া, উহার উক্ত প্রকার ব্যাখ্যা করিয়াছেন; এবং তাঁহার পরবর্তী গ্রন্থকারগণও সেই মত অবলম্বন করিতে, সকলেরই ঐ ভুল হইয়া থাকিবে;—কারণ স্রুতিগুলি প্রত্যেক স্ররের উপরে না ধরিয়া, নীচে যে কেন ধরা হইয়াছে, তাহার কোন

* “ভৌ দৌ ধরাতলে তত্র সাৎ ষড়্জ-গ্রাম আদিমঃ ॥

গান্ধার-গ্রামমাত্রে তদা তৎ নারদোয়নিঃ।

প্রবর্ততে স্বর্গলোকে গ্রামোহসৌ ন মরীতলে ॥”

† “চতস্রঃ পঞ্চমে ষড়্জে মধ্যমে স্রুতিয়োমতাঃ।

ঋগ্বেদে দৈবতে তিস্রঃ মে গান্ধারে নিষাদকে ॥”



তাৎপর্য্য দৃষ্ট হয় না। আরও গ্রামের প্রথম সুর যে সা, তাহা প্রথম
 ঞ্চতিতে ধরাই স্বাভাবিক; তাহা না করিয়া চতুর্থ ঞ্চতিতে ধরাত, গ্রামো-
 চ্চারণ কালে প্রথম তিনটি ঞ্চতি অপ্রয়োজনীয় হয়। এই জ্ঞাত গান্ধার-গ্রামে
 শেষ সুর নি-কে প্রথম ঞ্চতিতে ধরিতে হইয়াছে। যদি বল—ষড়্জ-গ্রামের
 প্রথম তিনটি ঞ্চতি গ্রামোচ্চারণ কালে শেষ সুর নি-এর উপরে ব্যবহৃত হয়;
 তাহা হইলে সা-কে চতুঃ-ঞতিক না বলিয়া তিন-ঞতিক, রি-কে দ্বি-ঞতিক,
 নি-কে চতুঃ-ঞতিক, এই প্রকার বলিতে শাস্ত্রকারের কিছুই কঠিন ছিল না;
 এবং তাহা হইলে সৰ্ব্ব প্রকারেই সম্ভব হইত। ইহাতেই বোধ হয় যে,
 গ্রাম্ভকারগণ আদি শাস্ত্রকারের অভিপ্রায় সম্যক বুঝিতে পারেন নাই।
 পুরাতন সংস্কৃত-গ্রাম্ভকারদিগের ভ্রম হইয়াছে, এ কথা মুখে আনাও যদি
 মহা পাপ, তাহা হইলে ঐ প্রকার সুর-গ্রাম প্রাচীন সংগীতেরই উপযোগী
 ছিল, এই যুক্তি ভিন্ন উপায়ান্তর নাই। উক্ত গ্রাম্ভকারগণ যেমন গান্ধার-
 গ্রামের ব্যবহার না দেখিয়া, তাহা দেবলোকে প্রচলিত বলিয়াছেন, আমরাও
 তদ্রূপ ষড়্জ ও মধ্যম-গ্রামের ব্যবহার বুঝিতে না পারিয়া, উহা দেবোপম
 প্রাচীন আখ্যাদিগের মধ্যে প্রচলিত ছিল, ইহাই আমাদের মনে করা উচিত।
 কিন্তু আর এক কথা এই যে, সার উইলিয়াম জোন্স, ডি. প্যাটার্সন প্রভৃতি
 যে সকল ইউরোপীয় পণ্ডিত সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থাদির আলোচনা করিয়াছেন,
 তাঁহারা, যে যে সুরের যত ঞ্চতি, তাহা সুর গুলির উচ্চ দিকেই দেখাইয়া-
 ছেন। সার উইলিয়াম জোন্স ‘সংগীত-নারায়ণ’ ও সোমেশ্বর রূত ‘রাগবিবোধ’
 বিশেষ রূপে অধ্যয়ন করিয়াছিলেন; অতএব তিনি কি ঐ গ্রন্থদ্বয়ের মতানু-
 সারেই ঞ্চতির ঐ প্রকার নিয়ম তাঁহার হিন্দু সংগীত বিষয়ক প্রবন্ধে
 লিখিয়াছেন, না আধুনিক সংগীতের মতানুসারেই ঐ প্রকার লিখিয়াছেন,
 তাহা নিশ্চয় জানা যায় না। সংগীত-নারায়ণ ও রাগবিবোধের সম্পূর্ণ গ্রন্থ
 দেখিতে পাইলে বুঝিতে পারি যে, সার উইলিয়াম জোন্স প্রভৃতি ঞ্চতির
 নিয়ম প্রাচীন মতানুসারে লিখিয়াছেন, কি ভুল করিয়াছেন।

বিকৃত সুর:—সংস্কৃত গ্রাম্ভকারগণ শুদ্ধ সুর সাতটি, ও বিকৃত সুর
 বারটির কথা বলিয়াছেন*। অধুনা আমরা বাহাকে বিকৃত অর্থাৎ কড়ি-কোমল
 সুর বলি, প্রাচীন মতে বিকৃত সুর সে রূপ নহে। ষড়্জ-গ্রামের সাত
 সুরকেই উক্ত গ্রাম্ভকারগণ শুদ্ধ সুর বলেন; ঐ সুরের কোনটি এক বা দুই
 ঞ্চতি উচ্চ নীচ হইলে, তাহারই বিকৃত সংজ্ঞা হয়। উক্ত বারটি বিকৃত

* “ততঃ সপ্ত সুরাঃ শুদ্ধাঃ বিকৃতঃ দ্বাদশাধ্যমী।” সঙ্গীত-দর্পণ।

স্বর একই গ্রামে ব্যবহার হয় না। ষড়্জ-গ্রামে তিনটি বিরক্ত স্বর পৃথক, এবং মধ্যম-গ্রামে পাঁচটি বিরক্ত পৃথক; বাকী চারিটি বিরক্ত স্বর উক্ত দুই গ্রামের সাধারণ। প্রাচীন মতে গাত স্বরই অবস্থাভেদে বিরক্ত গণ্য হয়; সা, গা, ম, নি, ইহার। দুই দুই প্রকারে বিরক্ত, এবং রি ও ধ এক প্রকারে বিরক্ত হয়। গাত স্বরই বিরক্ত হওয়ার কারণ এই যে, যে স্বর স্থান চ্যুত হয়, সেত অবশ্যই বিরক্ত; আবার স্থান চ্যুত না হইলেও, যে স্বরের নীচে কি উপরে স্থান চ্যুত অল্প বিরক্ত স্বর থাকে, তাহাকেও গৃহ্যকারণে বিরক্ত বলেন। নিম্নে বিরক্ত স্বরের বৃত্তান্তিকা তালিকা প্রদত্ত হইল।

সংখ্যা	নাম ।	ব্যবহৃত ।	অবস্থা ।
১	চ্যুত-সা *	মন্দাসংস্থিত	দ্বি-ঐতিক
২	অচ্যুত-সা	ছন্দোবতীহ	দ্বি-ঐতিক
৩	বিরক্ত-রি	রতিকাংস্থিত	চতুঃ-ঐতিক
৪	সাধারণ-গ	বঙ্গিকাস্থিত	ত্রি-ঐতিক
৫	অন্তর-গ	প্রসারিণীহ	চতুঃ-ঐতিক
৬	চ্যুত-ম	প্রীতিসংস্থিত	দ্বি-ঐতিক
৭	অচ্যুত-ম	মার্জ্জুনীহ	দ্বি-ঐতিক
৮	চ্যুত-প	সন্দীপনীহ	ত্রি-ঐতিক
৯	কৈশিক-প	সন্দীপনীহ	চতুঃ-ঐতিক
১০	বিরক্ত-ধ	রম্যাসংস্থিত	চতুঃ-ঐতিক
১১	কৈশিক-নি	তীব্রাসংস্থিত	ত্রি-ঐতিক
১২	কাকলী-নি	কুমুদতীহ	চতুঃ-ঐতিক

কৈশিক-নি, চ্যুত-সা এবং বিরক্ত-রি, এই তিনটি ষড়্জ গ্রামের বিরক্ত স্বর; সাধারণ-গ, চ্যুত-ম, চ্যুত-প, কৈশিক-প, ও বিরক্ত-ধ, এই পাঁচটি মধ্যম গ্রামের; অচ্যুত-সা, অন্তর-গ, অচ্যুত-ম, ও কাকলী-নি, এই কয়টি উভয় গ্রামের বিরক্ত স্বর। অচ্যুত-সা, বিরক্ত-রি, অচ্যুত-ম ও বিরক্ত-ধ, ইহার। শুদ্ধ-স্বর-স্থানীয় হইলেও, প্রথম তিনটির নীচে ক্রমান্বয়ে স্থানভ্রষ্ট কাকলী-নি, চ্যুত-সা, ও অন্তর-গ, এবং বিরক্ত-ধ-এর উপরে কাকলী-নি থাকতে, উহার।ও বিরক্ত পদ বাচ্য হইয়াছে। চ্যুত-প এই বিরক্ত সংজ্ঞার কারণ দেখা যায়

* সংস্কৃত সঙ্গীত-রত্নাকর হইতে উদ্ধৃত।

না, কারণ ইহা মধ্যম-গ্রামের শুদ্ধ স্বর হেতু নিজে স্থান-চ্যুত নহে, এবং ইহার নীচে কি উপরে স্থান চ্যুত বিকৃত নাই। কিন্তু আশ্চর্য্য এই যে, যে সা-এর সম্পর্কে অত্যাশ্চর্য্য সুরের অস্তিত্ব, উক্ত বিকৃতির নিয়মে, সেই আদর্শ সুর সাও স্থান চ্যুত হইয়া বিকৃত হইয়াছে। ইউরোপের চিরস্থায়ী ওজোন-বিশিষ্ট সাদৃশ্যিক যন্ত্রে সা-কে কড়ি করা হয় বটে; কিন্তু তৎকালে সে সা-এর খরজহ দূর হইয়া অত সুর খরজ হয়, ইহা নিত্য বিধি। ইহাতেই মধ্য কালীয় সংস্কৃত গ্রন্থকারগণের সংগীতে কার্গিক জ্ঞান থাকা সম্বন্ধে সম্পূর্ণ সন্দেহ হয়।

সংগীতের স্বাভাবিক নিয়ম এই যে, যে যে সুরের অন্তর দূর দূর, তাদের বিচিত্রতার জন্ত, উহাদিগকে নিকট অন্তরে আনয়ন করিলে, উহারা স্থান চ্যুত হইয়া কড়ি বা কোমল হয়। প্রাচীন পদ্ধতিতে ঐ প্রাকৃতিক নিয়ম দৃষ্ট হয় না। আরও সা ও ম-কে তীব্র দিক তাগে কেবল কোমল দিকেই বিকৃত করাতেও সন্দেহ হয় যে, স্বর গ্রামে প্রতিবিভাগের নিয়ম গ্রন্থকারগণ উল্টা করিয়াছেন। সা-এর এবং ম-এর চারি প্রতি যদি উহাদের উপর দিকে দেওয়া হইত, তাহা হইলে কাকলী-নি ও অন্তর-গ-এ আধুনিক সংগীতের কোমল-রি ও কড়ি-ম প্রাপ্ত হওয়া যাইত। কিন্তু এরূপ তর্কও অসঙ্গত নহে যে, পূর্ব কালের সংগীতে কোমল-রি ও কোমল-ধ, এবং কড়ি-ম ব্যবহার হইত না; কিম্বা তাহাদের কার্য্য অত কোন প্রকারে সম্পাদিত হইত।

পূর্বের ৪র্থ পরিচ্ছেদে বলিয়াছি, যে অষ্টান্তর অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর অন্তর-বিশিষ্ট সুর প্রাচীন সংগীতেও ব্যবহৃত হইত না, তাহার বিশেষ প্রমাণ এই,—কি শুদ্ধ, কি বিকৃত, কোন সুরই এক প্রতিক নহে; এবং রি ও ধ-এর তীব্র বিকৃতি নাই, এবং গ ও নি-এর কোমল বিকৃতি নাই। গান্ধার-গ্রামের বিকৃত সুর তিন প্রকার, তদ্বিষয় গ্রন্থকারেরা বিশেষ করিয়া লিখেন নাই।

বিকৃত স্বর সম্বন্ধেও গ্রন্থকারগণের মত ভেদ আছে। সংগীত-দামোদরের মতে সা ও প বিকৃত হয় না, তাহারা অচল*। সংগীত-পারিজাত মতে ২২টি বিকৃত সুর; গ্রন্থকার প্রত্যেক প্রতিতেই এক একটা সুর স্থাপন করিয়াছেন, তজ্জন্ত বিকৃত সংখ্যা বৃদ্ধি হইয়াছে; কিন্তু সংগীতে এরূপ বিকৃতি নিতান্ত অপ্রয়োজনীয়।

প্রথম মুদ্রিত “যন্ত্রক্ষেত্র দীপিকার” ২৯ পৃষ্ঠায় আধুনিক সংগীতের অচলস্বরিক (অচল-চাঁট) গ্রামের ১২টি পর্দাকে প্রাচীন সংগীত মতের

* “ষড়জোহচলঃ পঞ্চমশ্চ ঋষতশ্চলতি স্বরঃ।

গান্ধারে। মধ্যমশ্চার্ণ নিমাদো ঐধবতশ্চলঃ॥” সঙ্গীত-দামোদর।

দ্বাদশ বিরূত স্বর বলিয়া জ্ঞাপন 'পূর্ব্বক, তাহার প্রমাণার্থ গ্রন্থকার সংগীত-দর্পণের “ততঃ সপ্ত স্বরাঃ শুদ্ধাঃ” ইত্যাকার যে বচন উদ্ধৃত করিয়াছেন, তাহা অসঙ্গত হইয়াছে, তাহার সন্দেহ নাই। কিন্তু অচল-চাঁটের বিরূত গ্রামেও বারটা সুর, এবং প্রাচীন মতের বিরূতও ১২ টি সুর, ইহাতে কাষেই লোকের ভ্রম হয় যে, সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ ঐ অচলস্মারিক বার সুরকেই হয়ত দ্বাদশ বিরূত স্বর বলিয়া থাকিবেন। প্রত্যুত অচল-স্মারিক ১২ সুরের অর্থ আছে; প্রাচীন মতের ১২ টি বিরূত সুরের সম্যক তাৎপর্য্য বুঝা যায় না। ইহাতেই সন্দেহ হয়, যে আদি শাস্ত্রকার বিরূত সুরের যে নিয়ম করিয়াছিলেন, তাহা লোপ হওয়াতে, হয়ত মধ্যকালের গ্রন্থকারগণ দ্বাদশ বিরূত সুরের উক্ত মনগড়া ব্যাখ্যা করিয়া দিয়াছেন। আধুনিক অচল-স্মারিক, ও প্রাচীন বিরূত, এই এক জাতীয় দুই প্রকার সুর তুল্য সংখ্যক হওয়াও আশ্চর্য্যের বিষয়। যাহা হউক, দ্বাদশ বিরূত সুরের কোন অজ্ঞাত তাৎপর্য্য থাকিতে পারে; অর্থাৎ উহার প্রাচীন সংগীতেরই উপযোগী ছিল, এই কথাই সব চুকিয়া যায়।

মূর্ছনা :—স্বর-গ্রামের প্রত্যেক সুর ইহাতে তাহার উচ্চ বা খাদ অষ্টম পর্য্যন্ত সমস্ত সুরের যে আরোহণ ও অবরোহণ, শাস্ত্রকারেরা তাহার ‘মূর্ছনা’ নাম দিয়াছেন* : যথা—সা-রি-গ-ম-প-ধ-নি-সা’, এই এক মূর্ছনা; রি-গ-ম-প-ধ-নি-সা’-রি’, এই আর এক মূর্ছনা; গ-ম-প-ধ-নি-সা’-রি’-গ’, এই তৃতীয় মূর্ছনা, ইত্যাদি। এই প্রকার প্রতি গ্রামে সাত মূর্ছনা; তাহাতেই তিন গ্রামে একবিংশতি মূর্ছনা হইয়াছে। উহাকে মূর্ছনা কেন বলা হইল, তাহার তাৎপর্য্য কোন গ্রন্থকারই লিখেন নাই। প্রাচীন

* “ক্রমাৎ স্বরাণাং সপ্তানামারোহণাবরোহণম্।

মূর্ছনৈত্যাচ্যতে—” ॥

সঙ্গীত-রত্নাকর।

“আরোহণাবরোহেণ ক্রমেণ সুর সপ্তকম্।

মূর্ছনা শব্দ বাচ্যং হি বিজ্ঞেয়ং তদ্বিচক্ষণৈঃ ॥” মতঙ্গ।

অনেকে অজ্ঞতাপ্রযুক্ত মূর্ছনাকে মিড় বলিয়া ব্যাখ্যা করেন। আমারও পূর্বে ঐ ভ্রান্তি ছিল; সেই জন্য মৎ প্রণীত ‘সঙ্গীত-শিক্ষা’, ও ‘সেতার-শিক্ষা’, উভয় গ্রন্থেই মূর্ছনার অশুদ্ধ অর্থ সম্বন্ধে লিখিয়াছিল; কারণ তৎকালে কোন সংস্কৃত-সঙ্গীত-গ্রন্থ আমার অধ্যয়ন করা হয় নাই। কিন্তু আশ্চর্য্যের বিষয় এই যে, যাহারা সংস্কৃত-সঙ্গীত-গ্রন্থাদি দেখিয়াছেন, যেমন ‘সঙ্গীতসার’ ও ‘যন্ত্রকেন্দ্রদীপিকার’ গ্রন্থকর্তাগণ, তাঁহারাও ঐ ভ্রমে পতিত হইয়াছেন। সংস্কৃত ‘সঙ্গীত-রত্নাকরের’ সম্পাদক, সঙ্গীত-দক্ষ বাবু সারদাপ্রসাদ ঘোষ মহাশয়, খ্রীঃ ১৮৭৯ সনের জুলাই মাসের “কলিকাতা রিভিউ” পত্রিকাতে, অন্যান্য ভ্রমের সহিত ঐ ভ্রম প্রথম দেখাইয়া দেন। অতএব তাঁহার নিকট আমাদের কৃতজ্ঞতা স্বীকার প্রয়োজন।

গ্রাম্ভিকারেরা ঐ ২১ মুচ্ছনার সুন্দর সুন্দর নাম দিয়াছেন; তাহা নিম্নে লিপিবদ্ধ হইতেছে :—

ষড়্জ-গ্রামের,—উত্তরমন্দা, অভিকৃদাতা, অশ্বক্রান্তা, মৎসরীকৃতা,

শুদ্ধষড়্জা, উত্তরায়তা, ও রজনী।

মধ্যম-গ্রামের,—সৌবীরী, স্বয্যকা, পৌরবী, মার্গী, শুদ্ধমধ্যা,

কলোপনতা, ও হারিগাথ।

গান্ধার-গ্রামের,—নন্দা, বিশালা, কুমুখী, চিত্রা, চিত্রবতী,

সুখা, ও আলাপী*।

ষড়্জ-গ্রামের মুচ্ছনা যেমন সা হইতে আরম্ভ হয়, সেই রূপ মধ্যম-গ্রামের মুচ্ছনা ম হইতে, এবং গান্ধার-গ্রামের মুচ্ছনা গ হইতে আরম্ভ হইয়া থাকে। শাস্ত্রদেব বলেন যে, মতান্তরে মুচ্ছনার এ রূপ পদ্ধতিও দৃষ্ট হয় যে, সা-এর সুরে রি উচ্চারণ করিয়া রি-গ-ম-এর অন্তর ক্রমানুসারে আরোহণ করিলে, অভিকৃদাতা—২য় মুচ্ছনা হয়; সেই রূপ সা-এর স্থানে গ উচ্চারণ করত আরোহণ করিলে, অশ্বক্রান্তা—৩য় মুচ্ছনা হয়, ইত্যাদি; এই প্রকার সকল সুর ধরিয়া মুচ্ছনা হইয়া থাকে। এই রূপ এক এক মুচ্ছনা যদি রাগ বিশেষের প্রতিপাদিকা হয়, তাহা হইলে মুচ্ছনার বিশেষ তাৎপর্য উপলব্ধি হয়; নতুবা তাহার প্রয়োজন বুঝা যায় না। আধুনিক সংগীতে যাহাকে ঠাট বলে, ঐ রূপ মুচ্ছনার সেই অর্থ হয়; মুচ্ছনার ঐ নিয়মে রাগের ঠাট নিরূপিত হইলে, কোন সুরকে আর উচ্চ নীচ করিয়া

* সংস্কৃত সঙ্গীত-রত্নাকর হইতে ঐ সব নাম গৃহীত হইল। অন্যান্য গ্রন্থে মুচ্ছনা সমূহের বিভিন্ন নাম দৃষ্ট হয়।

† “মধ্যমধ্যমমারতা সৌবীরী মুচ্ছনা ভবেৎ।” সঙ্গীত-রত্নাকর।

‡ “সুরঃ সংমুচ্ছিতো যত্র রাগতাং প্রতিপাদ্যতে।

মুচ্ছনামিতিতামাহ কবয়ো ঐমসম্ভবাং॥” সঙ্গীত-দামোদর।

§ গ্রীসদেশীয় প্রাচীন সঙ্গীতের তিন তিন সুর-গ্রামের সহিত ঐ প্রকার মুচ্ছনার সম্পূর্ণ সৌন্দর্য লক্ষিত হয়; যথা—

উত্তরমন্দা মুচ্ছনা: সা-রি-গ-ম-প-ধ-নি-সা, য়োনী (Ionian) গ্রাম।

অভিকৃদাতা ,, বি-গ-ম-প-ধ-নি-সা-বি, দোরিয়ানী (Dorian) গ্রাম।

অশ্বক্রান্তা ,, গ-ম-প-ধ-নি-সা-রি-গ, ফ্রিজিয়ানী (Phrygian) গ্রাম।

মৎসরীকৃতা ,, ম-প-ধ-নি-সা-রি-গ-ম, লিডিয়ানী (Lydian) গ্রাম।

শুদ্ধমধ্যা ,, প-ধ-নি-সা-রি-গ-ম-প, মিক্সলীদিয়ানী (Mixolydian) গ্রাম।

উত্তরায়তা ,, ধ-নি-সা-রি-গ-ম-প-ধ, ইয়োলিয়ানী (Aeolian) গ্রাম।

মিক্সলীদিয়ানী গ্রাম প্রাচীন গ্রীসের ব্যবহার করিতেন না; উহা সেকালের ইতালীয় খ্রীষ্টীয়-যাজকেরা প্রথম প্রচার করেন।

কড়ি-কোমল করার আবশ্যক হয় না। কড়ি-কোমল বিশিষ্ট চাঁটের সুর-মধাবর্তী অন্তরের যে যে অনুক্রম, তাহা গ্রামের ম—সা-মুচ্ছর্না ব্যতীত, অত্যাশ্রয় মুচ্ছর্নার মধ্যে পাওয়া যায়। পর পরিলেছেদে এই বিষয় বিস্তারিত প্রদর্শিত হইতেছে।

যে সকল রাগ স্বাভাবিক গ্রামের কোন মুচ্ছর্নাতেই *নির্বাহ হয় না, যেমন আধুনিক ভৈরব রাগে কোমল-রি হইতে শুদ্ধ গ-এর অন্তর স্বাভাবিক গ্রামের কোন স্থানেই পাওয়া যায় না, সেই সকল রাগে বোধ হয় বিকৃত সুর ব্যবহার হইত; কেননা বিকৃত মুচ্ছর্নারও নিয়ম আছে, তাহা ক্রমে দেখাইতেছি। এই জগতই বোধ হয় বিকৃত সুর সকল আধুনিক নিয়মের কড়ি-কোমল সুর হইতে ভিন্ন।

পূর্বোক্ত মুচ্ছর্না সমূহকে শুদ্ধা কহে, কেননা শুদ্ধ সুর-যুক্ত। বিকৃত সুর-যুক্তা মুচ্ছর্না তিন প্রকার :— কাকলীকলিতা, সান্তরা, এবং কাকল্যন্তরা*। কাকলীকলিতা মুচ্ছর্নায় কাকলী-নি, সান্তরা মুচ্ছর্নায় অন্তর-গ, এবং কাকল্যন্তরা মুচ্ছর্নায় কাকলী-নি ও অন্তর-গ ব্যবহৃত হয়।

এ সমস্ত মুচ্ছর্না আবার তিন জাতিতে বিভক্ত; যথা—সম্পূর্ণা মুচ্ছর্না, যাহাতে সাত সুরই বর্তমান; ষাড়বী মুচ্ছর্না,—যাহাতে এক সুরের অভাব; এবং ঔড়বী মুচ্ছর্না,—যাহাতে দুই সুরের অভাব।। শাস্ত্রদেবকৃত সংগীত-রত্নাকরের মতে ষড়্জ-গ্রামের ষাড়বী মুচ্ছর্নায় সা, রি, প, অথবা নি, এই কয় সুরের কোন একটির অভাব; মধ্যম-গ্রামে সা, রি, কিম্বা গ, এই তিন সুরের একটী না একটির অভাব হয়। ষড়্জ-গ্রামের ঔড়বী মুচ্ছর্নায় সা ও প, কিম্বা রি ও প, কিম্বা গ ও নি, এই কয় সুরের অভাব; এবং মধ্যম-গ্রামে রি ও ধ, কিম্বা গ ও নি, এই কয় সুরের অভাব হয়। এ সকল নানা জাতীয় মুচ্ছর্নার সংখ্যা ১৮০। এক্ষণে দেখা যাইতেছে, যে আধুনিক নিয়মে ঔড়ব ও ষাড়ব রাগে যে যে সুর বর্জিত হয়, উক্ত প্রাচীন নিয়মে সেরূপ নহে। আরো আশ্চর্য্য এই, প্রাচীন মতে সা-সুর বর্জিত হইতেছে। কিন্তু সা পরিত্যাগে গান-বাছ করা অস্বাভাবিক কার্য্য; অতএব যে স্থলে সা বর্জিত হয়, তথায় অত্র কোন সুর অবশ্য খরজ হইয়া থাকে, এই রূপ অনুভব ভিন্ন উপায়ান্তর নাই। আবার ইহাও দেখা

* “চতুর্দা ভাঃ পৃথক্ শব্দাঃ কাকলীকলিতাসুখা।

সান্তরাস্তদ্বয়োপেতাঃ ষট্পকাশদিতীরিতাঃ ॥” সঙ্গীত-রত্নাকর।

† “ঔড়বঃ পঞ্চভিশ্চৈব ষাড়বঃ ষট্ সর্বো ভবেৎ।

সম্পূর্ণঃ সপ্তভিশ্চৈব বিজ্ঞেয়ো গীতযোজ্যভিঃ ॥” নারদ (সঙ্গীত-রত্নাকর)।

যাইতেছে যে, কোন অসম্পূর্ণ মুচ্ছনার ম-সুর বর্জিত হয় নাই; কিন্তু সে কালে ম-বর্জিত রাগ যে ছিলনা ইহাই বা কি প্রকারে বিশ্বাস হয়? কালে কালে রাগের মুচ্ছনা পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছে; অতএব পুরাকালে যেখানে ম ছিল, এখন তথায় সা হইয়াছে; এবং যে স্থানে সা ছিল, এখন তথায় ম হইয়াছে, এই যুক্তি অবলম্বন করিলে অনেক বিষয়ের সামঞ্জস্য হয়। কিন্তু চ্যুত-ম ও চ্যুত-সা থাকাতে ঐ যুক্তি সর্বদা সুন্দর হইতে পারিতেছে না। সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ যে প্রকার অপরিষ্কার করিয়া সকল বিষয় লিখিয়া গিয়াছেন, তাহাতে কোন বিষয়ের মীমাংসা হওয়া আশা করা যায় না।

তান :—মুচ্ছনান্তর্গত সুরসমূহের নানা বিধ বিন্যাসকে তান কহে। তান সপ্ত প্রকার* : আর্চিক, গাথিক, সামিক, স্রান্তর, ঠেড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ। এক সুরের তানকে আর্চিক বলে, দুই সুরের তানকে গাথিক, তিন সুরের তানকে সামিক, এই প্রকার সাত সুর পর্যন্ত তানের প্রকার ভেদ করা হইয়াছে। তান আবার আরও দুই প্রকার বলিয়াছেন,—শুদ্ধ তান, ও কূট তান : উপরোক্ত তান সকল শুদ্ধ; এবং সম্পূর্ণ ও অসম্পূর্ণ এই দুই প্রকার মুচ্ছনা, বিপরীত ক্রম সহকারে, উচ্চারিত হইলে, তাহাকে কূট তান বলেন। কূট তানের তাৎপর্য বুঝা যায় না। এই প্রকার নানা বিধ তান একত্র করিলে ৪৯ কোটি তান হওয়া আশ্চর্য্য নহে।

সংগীত-রত্নাকর গ্রন্থে জাতি-প্রকরণ নামক অধ্যায়ে ১৮ প্রকার জাতি নির্দেশ করিয়াছেন; তাহার মধ্যে ষড়্জাদি সপ্তম্বর নাম্নী শুদ্ধা জাতি সাত প্রকার : যথা—ষাড়্জী, আর্ষভী, গান্ধারী, ইত্যাদি; এবং বিকৃত জাতি একাদশ প্রকার : যথা,—ষড়্জকৈশিকী, ষড়্জোদীচান্দা, ষড়্জমধ্যমা, গান্ধারোদীচান্দা, রক্তগান্ধারী, কৈশিকী, মধ্যমোদীচান্দা, কার্ধারবী, গান্ধারপঞ্চমী, আন্ধ্রী, ও নন্দয়ন্তী। এই সকল জাতি কি তানের, না মুচ্ছনার, না রাগের, না গীতের, তাহা জ্ঞাত হওয়া দুষ্কর; এবং উহাদের যে কি তাৎপর্য্য ও প্রয়োজন, তাহাও বুঝা দুঃসাধ্য। অনেক সময়ে এরূপ সোধ হয়, যে ঐ প্রকার বহুতর কাপ্পনিক বিবরণ দ্বারা কেবল গ্রন্থের কলেবর বৃদ্ধি করা হইয়াছে। বাহ্য হউক, উহাদের কোন তাৎপর্য্য থাকিলেও, আধুনিক সরল হিন্দু সংগীতের যে এতাদিক আড়ম্বরের আকাঙ্ক্ষা নাই, তাহা নিশ্চয়। প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের লেখার ধরণ দেখিয়া এরূপ প্রতীয়মান হয়, যে

* “আর্চিকো গাথিকশ্চৈব সামিকশ্চ স্রান্তরঃ।

ঠেড়বঃ ষাড়বশ্চৈব সম্পূর্ণশ্চেতি সপ্তমঃ ॥” নারদ (সঙ্গীত-রত্নাকর)।

তাহারা যেন অগ্রে ব্যাকরণ প্রস্তুত করিয়া তদনুসারে এক নূতন ভাষা প্রচার করিতেছেন ; চলিত ভাষার ব্যবহারানুসারে ব্যাকরণ প্রস্তুত করেন নাই।

এহ ও ন্যাস:—সংগীত-শাস্ত্রকার রাগের মধ্যে কএক প্রকার স্বর প্রধান, অর্থাৎ বিশেষ আবশ্যকীয়, বলিয়া নির্দেশ করিয়াছেন; তাহাদের নাম এহ, গ্রাস, অপগ্রাস, সংগ্রাস, অংশ, বাদী, সন্বাদী, অনুবাদী, বিবাদী, ইত্যাদি। গ্রন্থকারদিগের কেহ বলেন যে, যে স্বর হইতে ‘রাগের’ উৎপত্তি হয়, তাহার নাম এহ; ও যে স্বরে রাগ সমাপ্ত হয়, তাহার নাম গ্রাস*। কেহ বলেন যে, ‘গীতের’ আদিতে ও অন্তে যে যে স্বর, তাহার নাম ক্রমে এহ ও গ্রাস†। অতএব এহ ও গ্রাসের বিশেষ তাৎপর্য্য গ্রন্থকারদিগের বর্ণনায় কিছুই স্থির করা যায় না, কারণ রাগ ও গীত অনেক ভিন্ন জিনিস। রাগ-রাগিণীর মধ্যে এহ ও গ্রাস কি প্রকার, তাহা পরে দেখাইতেছি। আধুনিক সংগীতে এহ ও গ্রাসের কোন বিধি নির্দিষ্ট নাই; সকল স্বর হইতেই রাগের উৎপত্তি ও সমাপ্তি দৃষ্ট হয়। (৬৬ পৃষ্ঠা দেখ।) গীতের স্বরের এহ ও গ্রাস নির্দিষ্ট থাকি সম্ভব বটে। সংগীত-রত্নাকরে অপগ্রাস ও সংগ্রাস প্রভৃতি কএক স্বরের যে বর্ণনা আছে, তাহাতে এই মাত্র বুঝায়, যে উহার গীতের কোন কোন অংশের শেষ স্বর; কিন্তু সে যে কি রূপ, তাহা আর বুঝা যায় না।

বাদী, বিবাদী, ইত্যাদি:—সংগীত-রত্নাবলীর মতে রাগের বাদী-স্বর রাজার ছায়, সন্বাদী-স্বর অমাত্যের ছায়, অনুবাদী ভৃত্যের ছায়, এবং বিবাদী-স্বর শত্রুবৎ। কেহ কেহ বাদী-স্বরের আর এক নাম ‘অংশ’ বলেন‡। রাগে যে স্বর অধিকতর ব্যবহার হয়, তাহাকেই কোন কোন গ্রন্থকার বাদী কহেন, যদ্বারা রাগাদি প্রতিপন্ন হয়। ইহাতে আপাতত এই বোধ হয়, যে বাদী সন্বাদী প্রভৃতি দ্বারা রাগের মধ্যে স্বরের অবস্থা বুঝায়; অধুনা এই

* “রাগাদৌ স্থাপিতৌ যন্ত স গ্রহ-স্বর উচ্যতে।

ন্যাস-স্বরগুণবিজ্ঞেয়ো যন্ত রাগঃ সমাপকঃ ॥” সঙ্গীত-রত্নাকর।

† “গ্রহ-স্বর স ইত্যন্তো যো গীতাদৌ সমপ্তিতঃ।

ন্যাস-স্বরগুণ স প্রোক্তো যো গীতাদি সমাপ্তিকঃ ॥” সঙ্গীত-নারায়ণ।

‡ “স্বামিবদনাদ্বাদী স রাগ প্রতিপাঙ্ককঃ।

বাদিনা সহসংবাদাং সন্বাদী মন্ত্রিতুল্যকঃ ॥

যুগ্মে তস্যানুবদনান্নুবাদীচ ভূত্যবৎ।

তথা বিবাদান্তেনৈব বিবাদী বৈরবস্তবেৎ ॥” সঙ্গীত-রত্নাবলী।

§ “অন্যপত্রাং প্রধানত্বাৎ অংশো জীবন্তরঃ স্বরঃ।” সোমেশ্বর।

রূপই সকলের সংস্কার। কিন্তু বাস্তবিক বাদী-সুরের অর্থ, বোধ হয়, এ রূপ নহে; কারণ সংস্কৃত-শ্রুতকারেরা সা-সুরকেও রাগ বিশেষের বাদী বলিয়াছেন, যে সা সকল রাগেই সমান ব্যবহার্য।

শাঙ্গদেব, মতঙ্গ, দণ্ডিল, বিত্তাল, প্রভৃতি শ্রুতকারের মতে যে দুই সুর ১২ কি ৮ ঞ্জতি ব্যবধানে অবস্থিত, তাহারা পরস্পরের সম্বাদী*, যেমন সা-এর সম্বাদী ম ও প, এবং ম ও প-এর সম্বাদী সা: সেই রূপ রি ও ধ, এবং গ ও নি, পরস্পর সম্বাদী। এক্ষণে মনে কর, কোন চারিটা রাগে যদি রি বাদী হয়, তবে সেই কয় রাগেই ধ—সম্বাদী, প—অনুবাদী ও গ—বিবাদী হইলে, ঐ চারি রাগের পার্থক্য কি রূপে নির্বাহ হইবে? এই জগুই বলি, যে ঐ সকল শব্দের অর্থ ও রূপ নহে। তবে যে কোন অর্থ, ইহাও বুঝা কঠিন। আমার বোধ হয়, বাদী সম্বাদী দ্বারা গাংমস্থ সুর নিচয়ের পরস্পর মিলের সম্বন্ধ, অর্থাৎ হার্মনি, বুঝায়। কোন সুরের সহিত তাহার পঞ্চম ও মধ্যমের মিল অতি নিকট, সেই জগু তাহারা সম্বাদী। সা-এর পঞ্চম ১২ ঞ্জতি ব্যবহিত; অবরোহণে ঐ প ৮ ঞ্জতি ব্যবহিত। আরোহণে ম-এর পর ১২ ঞ্জতি ব্যবহিত যে পর সপ্তকের সা, তাহা ঐ ম-এর পঞ্চম; অবরোহণে সেই সা ম হইতে ৮ ঞ্জতি ব্যবহিত। ইহাতে স্পষ্ট প্রতীয়মান হইতেছে যে, কোন সুরের সহিত তাহার পঞ্চমের যে সম্বন্ধ, তাহাই সম্বাদী। কিন্তু উপরে বলিলাম যে, সা-এর উচ্চ ও নিম্ন পঞ্চমের ঞ্জতি ব্যবধান দুই প্রকার,— ১২ ও ৮। এই জগুই শাস্ত্রকারেরা, বোধ হয়, সম্বাদীর ঐ দুই প্রকার ঞ্জতি ব্যবধানের কথা বলিয়াছেন। কিন্তু ঐ প্রকার ব্যবধানের যে দুই অবস্থা, অর্থাৎ উচ্চ ও নীচ, মধ্যকালীয় শ্রুতকারেরা তাহা অভিপ্রায় না করিতে, সা-এর দুই সম্বাদী ম ও প, ধরিতে হইয়াছে, অথচ ম-এর পর ৮ ঞ্জতি ব্যবহিত যে নি, তাহাকে ম-এর সম্বাদী বলা হয় নাই। বস্তুত উল্লিখিত বিচার মতে নি ম-এর সম্বাদী হইতে পারে না, কেননা উহা ম-এর পঞ্চম নহে। এই নিয়মই স্বত্বিক সঙ্গত বোধ হয়; কারণ বাদী-সুর দ্বারা যেমন রাগ প্রতিপন্ন হয়, তাহার অমাতা—প্রধান সাহায্যকারী—যে সম্বাদী-সুর, অর্থাৎ বাদীর প, সেও যে রাগ প্রতিপাদন বিষয়ে সাহায্য করিবে, তাহার সন্দেহ নাই। যে রাগে সা বাদী, তাহাতে প-বর্জিত হইতে পারে না; সেই রূপ প-বর্জিত রাগে সা-সুর বাদী হইবে না। যেমন আধুনিক প্রচলিত মালকৌশ রাগে প-বর্জিত হওয়াতে ম বাদী হইতে পারে, কেননা ম-এর পঞ্চম সা ঐ রাগের

* “ঋতয়ো দ্বাদশাষ্টৌ বা যয়োঃস্তর গোচরা।

মিথৌ সম্বাদিনৌ তন্তৌ—” সঙ্গীত-রত্নাকর।

সম্বাদী রূপে বিশেষ প্রয়োজনীয়।^{*} কিন্তু এই অর্থও সর্বদা স্মরণীয় হয় না। ফলত এই রূপ ব্যাখ্যা ব্যতীত বাদী সম্বাদীর অর্থ সামঞ্জস্য হওয়াও দুষ্কর।

সংগীত-রত্নাকরের টীকাকার সিংহভূপাল লিখিয়াছেন যে, বাদীর স্থানে তাহার সম্বাদী প্রযুক্ত হইলে, জাতি রাগের হানি হয়^{*}, ইহার অর্থ কি? টীকাকার অর্থ করিতে গিয়া ঐ প্রকার অনেক গোলমাশ করিয়াছেন।

মতঙ্গের মতে দুই ঋতি অন্তরে যে সুর, তাহা বিবাদী: যেমন—রি-এর বিবাদী গ, ধ-এর বিবাদী নি; অর্থাৎ অর্দ্ধান্তর ব্যবহিত সুর সকলের পরস্পর মিল নাই, তজ্জন্মই বিবাদী, কিনা ঋতিকটু। আবার গ ও নি সকল সুরেরই বিবাদী বলিয়া ব্যক্ত হইয়াছে[†]; ইহার তাৎপৰ্য্য কিছুই পরিব্যক্ত হয় না।

যে সকল সুরের পরস্পর বিবাদিত্ব ও সম্বাদিত্ব নাই, তাহারা অনুবাদী[‡]: যেমন সা-এর অনুবাদী রি ও ধ, প-এরও রি ও ধ, রি-এর ম ও সা, ইত্যাদি; অর্থাৎ, ইহাতে বোধ হয়, অনুবাদীর মিল সম্বাদীর আয় নিকট নহে, এবং বিবাদীর আয়ও অমিল নহে। পরন্তু সিংহভূপাল ইহাও বলেন যে, “যে বাদী সুর দ্বারা রাগের রাগত্ব সমুদিত হইয়াছে, তাহাকে যে প্রতিপন্ন করে, সেই অনুবাদী[§]; যেমন সা স্থানে রি, কিম্বা রি স্থানে সা প্রযুক্ত হইলে জাতি রাগের বিনাশ হয় না”। ইহার অর্থ কি? কিছুই বুঝা যায় না।

মধ্যম-গ্রামে সম্বাদী ও অনুবাদী কিঞ্চিৎ প্রভেদ। এই গ্রামে সা-এর সম্বাদী প নহে, কেবল ম; রি-এর সম্বাদী দুই, প ও ধ। বিবাদী সুর ষড়্জ-গ্রামের আয়। সা-এর অনুবাদী প, ধ, ও রি; রি-এর অনুবাদী ম ও প, ইত্যাদি।

বিবাদী সম্বন্ধে ঐশ্বর্য্যাকরগণ বলেন যে, যে সুর দ্বারা রাগের বাদিত্ব, সম্বাদিত্ব, ও অনুবাদিত্ব বিনষ্ট হয়, তাহাকে বিবাদী বলে; কিন্তু রাগের

* “যস্মিন্ গীতে অংশতেন পরিকল্পিতঃ ষড়্জঃ তৎস্থানে মধ্যমঃ ক্রিয়মাণো রাগো ন ভবেৎ, যস্মিন্ বা অংশতেন মুচ্ছনাবশান্মধ্যমঃ প্রযুক্তঃ তৎস্থানে ষড়্জঃ প্রযুক্ত্যমানো জাতি রাগহানং ভবতি।” সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা।

† “————— নি গাবন্য বিবাদিনৌ ॥

রি-ধয়োরেব বা স্যাভ্যং তৌ তয়ো বী রি-ধাবপি।” সঙ্গীত-রত্নাকর।

‡ “যেবাং পরস্পর বিবাদিত্বং সম্বাদিত্বঞ্চ নাপ্তি তেষামনুবাদিত্বম্।” সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা।

§ “যদ্বাদিনা রাগস্য রাগত্বং সমুদিতং তৎপ্রতিপাদকং নাম অনুবাদিত্বম্। ততঃ ষড়্জ স্থানে ঋষভঃ প্রযুক্ত্যমানঃ ঋষভ স্থানে ষড়্জঃ প্রযুক্ত্যমানঃ জাতি রাগ বিনাশকরো ন ভবতি।”

সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা।

মধ্যে এমন সুর পাওয়া যায় না। শাস্ত্রকারদিগের মতে দুই ঞ্জতি অন্তরে যে সুর, তাহাই বিবাদী; কিন্তু কোন্ সুরের দুই ঞ্জতি অন্তরে, তাহা প্রকাশ নাই। মনে কর বাদী সুরেরই অন্তরে; তাহা হইলে ঝিকোটির বাদী সুর গ-এর দুই ঞ্জতি অন্তরে যে ম, তাহাই কি উহার বিবাদী সুর? সে ম ঝিকোটির কিছুই হানি করে না, বরং ম না হইলে উহার রূপই থাকে না; রি ও সেই রূপ, প ও সেই রূপ। তবে কোন্ সুর ঝিকোটির বিবাদী? সংস্কৃত গ্রন্থকারেরাই বলিতে পারেন। আরও দেখ, পুরিয়াতে গ সুর বাদী; সেই গ-এর নীচে কি উপরে, দুই ঞ্জতি অন্তরে, কোন সুরই পুরিয়াতে নাই।

অতএব শাস্ত্রকারদিগের লক্ষণ দৃষ্টে এই রূপ মীমাংসাই যুক্তি সঙ্গত 'বোধ হয় যে, বাদী বিবাদী সংজ্ঞা সুর সমূহের পরস্পর মিলের সম্বন্ধ (হার্মনি) বাচক; তাহার রাগের মধ্যে সুরের অবস্থা বাচক নহে,—ইহা মধ্য-কালীয় কতকগুলি সংস্কৃত-গ্রন্থকারের ভ্রান্তি। ইহাতে এ রূপ প্রতীয়মান হইতে পারে যে পূর্বকালে হার্মনি ব্যবহার হইত, নতুবা বাদী সম্বাদীর অন্ত অর্থ সঙ্গত হয় না।

এতদ্ব্যতীত 'যমল', 'ল্লিষ্ট', 'পূর্বাশ্রিত', 'পরশ্রিত', প্রভৃতি কএক প্রকার সুরের নাম আছে, যদ্বারা রাগের মধ্যে সুরের ব্যবহার স্থান নির্দেশ করা হয়; যে দুই সুর সর্বদা পরপর গীত হয়, তাহাদিগকে যমল কহে। যে সুর সর্বদা অত্র সুরের পরে কিম্বা পূর্বে ব্যবহৃত হয়, তাহাকে ল্লিষ্ট কহে। যে সুর সর্বদা অত্র সুরের পরে গীত হয়, তাহাকে পূর্বাশ্রিত কহে; এবং যাহা পূর্বে গীত হয়, তাহাকে পরশ্রিত কহে। পাঠকগণ ঐ লক্ষণ দেখিয়া অনায়াসেই বুঝিবেন যে, যে যে সুর পূর্বাশ্রিত ও পরশ্রিত, তাহারাই ল্লিষ্ট, ও তাহারাই যমল। এমন অবস্থায় অনর্থক সংজ্ঞা বৃদ্ধি করাতে কি উপকার?

প্রাচীন গ্রন্থকারগণ সুর সমূহকে নানা প্রকারে বিভাজ্য করিয়া, সেই সকল বিভাজ্যের পৃথক পৃথক নাম দিয়াছেন; যথা প্রসন্নাদি, প্রসন্নান্ত, ক্রমরেচিত, প্রেঙ্খিত, সন্ধিপ্ৰচ্ছাদন, ইত্যাদি। ইহাদিগকে কেহ বর্ণালঙ্কার, কেহ স্বরালঙ্কার, কেহ মুচ্ছালঙ্কার নাম দিয়াছেন। কিন্তু আশ্চর্য্য এই যে, ঐ সকল স্বর-বিভাজ্য সম্বন্ধেও মতভেদ হইয়াছে: সংগীত-রত্নাকরের মতে—সা, সা, সা, ইহাকে প্রসন্নাদি বলে, কিন্তু সংগীত-পারিজাত মতে—সারি সা, রি গ রি, গ ম গ, এই ক্রমকে প্রসন্নাদি বলে; সংগীত-রত্নাকর মতে—সা, রি সা, সা, গ ম সা, সা, প ধ নি সা, ইহাকে ক্রমরেচিত বলে,

সংগীত-পারিজাত মতে—সা গ রি গ ম গ রি সা। রি ম গ রি প ম গ রি, এই ক্রমকে ক্রমরেচিত বলে, ইত্যাদি। উপযুক্ত সমালোচনার শাসনা-ভাবেই ঐ প্রকার যথেষ্টাচারিতা রক্ষি হইয়াছে; স্বতরাং ইহাতে সংগীতের আসল বিষয় সকল তিরোহিত হইয়া, কেবল কৃত্রিম কাপ্পনিক বিষয় গুলি বর্তমান রহিয়াছে। ইহাতে প্রকৃত সংগীত-বিজ্ঞানের অভ্যুদয় কি প্রকারে হইবে?

গমক :— গীত বাজে যে প্রকার আশ্, মিড়, ঘষিট, কুন্তন, গিটকারী প্রভৃতি অন্তরঙ্গ ব্যবহার হয়, প্রাচীন গ্রন্থকারেরা তাহাদিগের এক সাধারণ নাম—‘গমক’ রাখিয়াছেন। তাঁহারা গমকের বহুতর প্রকার ভেদ করিয়া, তাহারও পৃথক পৃথক নাম দিয়াছেন বটে, কিন্তু তাহাদের লক্ষণসকল দৃষ্টান্ত দ্বারা ব্যাখ্যাত না হওয়াতে, এক এক গমকের অর্থ নানা লোকে নানা প্রকার করিতেছে। গমক যথা,—কম্পিত, প্রত্যাহত, দ্বিরাহত, ক্ষুদ্রিত, অনাহত, শান্ত, তিরিপ, ঘর্ষণ, অবঘর্ষণ, বিকর্ষণ, পুনঃস্বস্থান, অবগ্রন্থস্থান, কর্তরী, ক্ষুট, স্রুচালু, মুদ্রা, ইত্যাদি। উক্ত প্রথম চারিটি গমক দুই সুরের নানা বিধ কম্পন বোধক; তৎপর তিনটি—নানাবিধ গিটকারী ব্যঞ্জক; তৎপর দুইটি—আশ ও ঘষিট বাচক; তৎপর তিনটি—নানাবিধ মিড় জাপক; কর্তরী গমকে সেতারাদি যন্ত্রে কুন্তন বুঝায়; ইত্যাদি।

রাগ-রাগিণী :— আদি রাগ ও রাগিণী সম্বন্ধে গ্রন্থকারদিগের নানা প্রকার মত ভেদের কথা চম পরিচ্ছেদে কতক দেখাইয়াছি। কোন মতে যে বিংশতিটি আদি রাগের কথা উল্লেখ করিয়াছি তাহা এই—শ্রী, নট, বঙ্গাল, ভাষ, মধ্যম, ষাড়ব, রক্তহংস, কোল্লাস, প্রবভ, ভৈরব, মেঘ, সোম, কামোদ, অত্র, পঞ্চম, কন্দর্প, দেশাখ্য, কাকুভ, কৌশিক, ও নটনারায়ণ*। যে গ্রন্থকার ত্রস্তার মত জ্ঞান করিয়াছেন, তিনি বলেন যে—শ্রী, বসন্ত, ভৈরব, পঞ্চম ও মেঘ, এই পাঁচটি রাগ মহাদেবের পঞ্চ মুখ হইতে, এবং নটনারায়ণ রাগ পার্বতী—দুর্গার মুখ হইতে উৎপন্ন হইয়াছে†।

* “শ্রী-রাগ নট্টী বঙ্গালৌ ভাষ মধ্যম ষাড়বৌ।

রক্তহংসশ কোল্লাসঃ প্রভবৌ ভৈরব ধনিঃ ॥

মেঘ-রাগঃ সোম-রাগঃ কামোদশচামু পঞ্চমঃ।

সাতাঃ কন্দর্প দেশাখ্যৌ কাকুভাশ্চ কৌশিকঃ ॥

নট-নারায়ণশ্চেতি রাগা বিংশতিরীরিতা ॥” সঙ্গীতসার-সংগ্রহ।

† “সদ্যোবজ্জাগ্র শ্রী-রাগো বাম দেবাদ্রসম্বকঃ।

অঘোরাস্তৈরবো ভূতং পুরুষাং পঞ্চমো তবেৎ ॥

ঈশাণাখ্যাম্বেষরাগো নাট্যারস্তে শিবদভুৎ।

গিরিজায়া যুথান্নাস্যে নট-নারায়ণো তবেৎ ॥” তথা।

রাগার্গবের মতে আদি ছয় রাগ এই প্রকার, যথা—ভৈরব, পঞ্চম, নট, মল্লার, গোড়মালব, ও দেশাখ্য*। এই মতে প্রত্যেক রাগের পাঁচ পাঁচ রাগিণী। নারদ সংহিতার মতানুযায়িক ছয় রাগের নামা পূর্বে বলি হইয়াছে। তাহাদের রাগিণী এই প্রকার: মালবের রাগিণী—ধানসী, মালসী, রামকিরী, সৈন্ধবী, আশাবরী ও ভৈরবী; মল্লারের রাগিণী—বেলাবলী পুরবী, কানড়া, মাধবী, কোড়া ও কেরারিকা; জীর রাগিণী—গান্ধারী, সুরভাণী, গোড়ী, কোমারী, বল্লারী ও বৈরাগী; বসন্তের রাগিণী—তুড়ী, পঞ্চমী, ললিতা, পটমঞ্জরী, গুর্জরী, ও বিভাষা; হিন্দোলের রাগিণী—মায়ুরী, দীপিকা, দেশকারী, পাহাড়ী, বরাড়ী ও মারহাটী (মহারাত্রী); কর্ণাটের রাগিণী—নাটিকা, ভূপালী, রামকেনী, গড়া, কামোদী ও কল্যাণী।

নারদ সংহিতার এই মতটী আসল নারদের মত নহে; উহা সঙ্কলন মাত্র। ইহার ঐশ্ব্যকার যে আধুনিক, তাহার স্পষ্ট প্রমাণ এই, যে ঐ মতে হিন্দোলের রাগিণী বরাড়ী ও মারহাটী, এই দুইটী শব্দ অতি আধুনিক: ইহারা বিরাটী বা বৈরাটী, ও মহারাট্টী শব্দের অপভ্রংশ; এ অপভ্রংশ প্রাচীন কালের নহে।

কোন মতে এক এক রাগের ছয় ছয় রাগিণী, কোন মতে পাঁচ পাঁচ রাগিণী, ইহা পূর্বেই বলিয়াছি। কোন এক মতে যে যে রাগিণী এক রাগের স্ত্রী, অত্র মতে তাহা অত্র রাগের স্ত্রী: যেমন—হনুমন্ত মতে কেরারী দীপকের স্ত্রী, ব্রহ্মার মতে উহা জী-রাগের স্ত্রী, নারদ সংহিতা মতে উহা মল্লারের স্ত্রী, ইত্যাদি। আবার এক মতে যাহারা রাগ, মতান্তরে তাহারা রাগিণী: যেমন—হনুমন্ত মতে হিন্দোল ও মালকোশ রাগ, ব্রহ্মার মতে রাগিণী; এবং ব্রহ্মার মতে বসন্ত রাগ, হনুমন্ত মতে রাগিণী; ব্রহ্মার মতের পঞ্চম রাগ নারদ সংহিতা মতে রাগিণী, ইত্যাদি। কি রাগাদির জাতি, কি ঋতু ও সময়, কি স্বর-বিশ্রাস, কি রস, সকল বিষয়েই ঐশ্ব্যকারদিগের মতের পরস্পর ঘোর অনৈক্য: কোন বিষয়েই ঐক্য নাই। এই সকল অনৈক্য যে নিতান্ত শোচনীয় ব্যাপার, তাহা কেহই অস্বীকার করিতে পারেন না। ইহাতেই প্রতীত হয় যে, কিছুই কিছু না, অর্থাৎ প্রাচীন ঐশ্ব্যকারদিগের ঐ সকল নিয়ম নিতান্ত কাঞ্চনিক, এবং উহা কেবল গায়ক ও বাদকদিগের মধ্যে পরস্পর বিবাদ বাধাইতেই

* “ভৈরবঃ পঞ্চমো নাটো মল্লারো গোড়মালবঃ।

দেশাখ্যেচ্চৈত্ব ভাণ্ডাংগঃ প্রোচ্যন্তে লোক বিজ্ঞতাঃ॥” তথা।

† “মালবশ্চৈব মল্লারঃ জী-রাগশ্চ বসন্তকঃ।

• হিন্দোলশ্চার্ণ কর্ণাট এতে রাগাঃ প্রকীৰ্ত্তিতাঃ॥” তথা।

বিশেষ পট্ট। সংগীতের মূল শাস্ত্র—ভরত ও হনুমন্ত রূত গ্রন্থসকল—কাল ক্রমে লোপ পায়; তদন্তর্গত বিষয় সমূহ কতক মুখে মুখেই চলিয়া আইসে। তাহাই অবলম্বন পূর্বক সঙ্গীতের প্রধান প্রধান বিষয়, যেমন সপ্তস্বর, দ্বাবিংশ ত্রুতি, একবিংশ মুচ্ছনা, তিন গ্রাম, ছয় রাগ, ৩০ বা ৩৬ রাগিণী, প্রভৃতির সংখ্যা ও সংজ্ঞা স্থির করিয়া, পরবর্তী গ্রন্থকারগণ যে সকল গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন, তাহাতে তাঁহারা স্বকপোল কল্পিত অনেক বিষয় সন্নিবিষ্ট করিয়াছেন: কারণ মূল শাস্ত্র বর্তমান না থাকাতে, তাহার দোহাই দিয়া, যাঁহারা যাহা ইচ্ছা, তাহাই করিতে উত্তম সুরোগ হইয়াছিল।

এ প্রকার অনৈক্যের আরও কারণ এই যে, গ্রন্থকারগণ দূর দূর সময়ের, ও দূর দূর স্থানের লোক: কেহ খ্রীষ্টের সহস্র বৎসর পূর্বে, কেহ পরে: কেহ কাশ্মীর হইতে, কেহ ত্রাবিড় হইতে, কেহ অযোধ্যা হইতে, কেহ কাশী হইতে, গ্রন্থ সকল লিখিয়া গিয়াছেন। কেহ পূর্ব প্রণীত কোন প্রাপ্ত গ্রন্থের অনুকরণ করিয়াছেন, কেহ নিজে ব্যবসায়ী লোকের নিকট হইতে সংগ্রহ করিয়াছেন। কোন একটা স্থায়ী নিয়ম অবলম্বন করিয়া রাগ-রাগিণী গুলি শ্রেণীবদ্ধ হয় নাই। উহা গ্রন্থকারগণের স্বেচ্ছাধীন কল্পনা মাত্র। তাঁহারা সুরের মধ্যে প্রবেশ না করিয়া, যাহা পাইয়াছেন, সমস্ত যড়ে সাপ্তায় সংগ্রহ করিয়া গ্রন্থীকৃত করিয়াছেন। স্বর-বিজ্ঞাসের প্রকৃতিগত সাদৃশ্যানুসারে রাগ-রাগিণী শ্রেণীবদ্ধ করিয়া যাইলে, হিন্দুসংগীতের আরও গৌরব হইত, তাহাতে সন্দেহ নাই। ইহাতেই অনেক সময়ে মনে হয় যে, সংগীতে রূতকর্মী লোকের ছায় মধ্য কালের এ গ্রন্থকর্তাদিগের তত সুরজ্ঞান ছিল না; কারণ সুরজ্ঞান থাকিলে স্বর-বিজ্ঞানানুসারে রাগ-রাগিণী সমূহকে শ্রেণীবদ্ধ করাই পান্ডারিক। যাহা হউক, এক্ষণে তাঁহাদের সম্মান রক্ষার্থ আমাদের এই প্রকারই মনে করিতে হইতেছে, যে এখন আমরা রাগাদির যে যে মূর্তি দেখিতেছি, তাহা সে কালে অগ্র রূপ ছিল।

রাগ-রাগিণী সমস্তই যে সংগ্রহ, তাহার আরও প্রমাণ এই যে, অধিকাংশ রাগিণী দেশের নামে খ্যাত: যথা, সৈন্ধবী—সিন্ধু, বঙ্গালী—বঙ্গ, মৌরী—সুরাট, ভূপালী—ভূপাল, গুজরী—গুজরাট, মালবী—মালোয়া, কামোদী—কাষোদিয়া, কর্ণাটী—কর্ণাট, গান্ধারী—কান্দাহার, টঙ্কা—টঙ্কদেশ (রাজপুতানা), বৈরাটী—বৈরাট, কালাংড়া—কলিঙ্গ, মুলতানী—মুলতান, ইত্যাদি।

আদি ছয় রাগের নাম যে ছয় ঋতুর অবস্থানুযায়ী, তাহা স্পষ্টই প্রতীয়মান হয়। হনুমন্ত মতে রাগের ঋতু এই প্রকার: যথা—গ্রীষ্মে দীপক, বর্ষায় মেঘ, শরতে ভৈরব, হেমন্তে মালকোশ, শিশিরে জী, ও বসন্তে হিমোল।

দীপক ও মেঘ এক প্রকার ঋতুরই নাম। বসন্তে হিন্দোল,—দোলোৎসব বসন্ত কালেই হয়,—দোলনের নামেই হিন্দোল। সেকালে পশ্চিম-হিন্দুস্থানে বোধ হয় শরৎকালে মহাদেবের পূজা হইত, এই জন্ম তদুত্তর স্বর-বিত্যাসের নাম ভৈরব-রাধা হইয়াছে,—ভৈরব মহাদেবের এক নাম। হৈমন্তিক স্বর-বিন্যাসের নাম মালকৌশ হওয়ার কারণ, বোধ হয়, এই হইতে পারে, যে, মালকৌশ মল্লকৌশিকের অপভ্রংশ; কৌশিকের এক অর্থ ব্যালগ্রাহী—সাপুড়ে,—এতদ্দেশে সাপুড়েকেও মাল বলে; পুরাকালের হিন্দুস্থানী মালেরা বোধ হয় উত্তম গায়ক ছিল; এখনও হিন্দুস্থানী সাপুড়িয়ারা উত্তম তুন্ডী বাজায়; পুরাকালে তাহারা যে সুরে গান করিত, সেই সুর খানির নাম মল্ল-কৌশিক রাধা হইয়া থাকিবে; এবং হেমন্তে পথ ঘাট সমস্ত শুষ্ক হইয়া ভ্রমণোপযোগী হয়, সেই সময়ে মালেরা ফিরি করিতে বাহির হয় বলিয়া, মালকৌশ হেমন্তে গাওয়ার রীতি হইয়া থাকিবে। শিশির ঋতুতে ত্রি-রাগ গাওয়ার তাৎপর্য এই হইতে পারে, যে, শীতকালে ধাত্বাদি বহু প্রকার শস্য কাটা হয়; এই সময়ে লক্ষ্মীদেবীর পূজা সর্বসাধারণে প্রচলিত; তজ্জন্য এই ঋতুর ব্যবহার্য্য স্বর-বিন্যাসের নাম ত্রি হইয়াছে। ত্রি ত্রোল্লিঙ্গ শব্দ হইলেও পুংরাগের মধ্যে যে ধরা হইয়াছে, এই ব্যাপারটা সংগ্রহের সাংক্ষ্য দিতেছে; শীতকালে শস্য কাটা, কিম্বা লক্ষ্মী পূজা, বিষয়ক সুর ব্যতীত অত্ কোন সুর না পাওয়াতে, আদি সংগ্রহকার উহাকেই ছয় রাগ মধ্যে গ্রহণ করিতে বাধ্য হইয়াছিলেন; নতুবা তাহারা কখনই ব্যাকরণ দোষ বহন করিতেন না। ত্রি-রাগ সর্বাপেক্ষা প্রাচীন বিবেচনা হয়, কেননা সকল মতেই উহা আদি রাগ, এবং শিশিরে গের।

ভারতের প্রাচীন গ্রন্থকারগণ সাহিত্য বিষয়ে অসাধারণ পণ্ডিত, ও আশ্চর্য্য কবিত্ব-শক্তি-সম্পন্ন ছিলেন। তাহারা যে যে বিষয় ধরিয়াজেন; তাহাই এক শৃঙ্খলে আবদ্ধ করিয়াজেন। তাহাদের কল্পনা বলে দেবতারাগে যখন মনুষ্যের ন্যায় রূপগুণ বিশিষ্ট, তখন গানের সুর সকলও মনুষ্যের ন্যায় রূপগুণ বিশিষ্ট না হয় কেন? এই জন্য স্বরবিন্যাস সমূহের—কেহ পুরুষ, কেহ স্ত্রী; আবার তাহারা সাংসারী,—স্ত্রী পুত্র-বিশিষ্ট। বাইরের আদি পুরুষ আদমের স্ত্রী হবা যে রূপ আদমের শরীর হইতে নির্গত হইয়াছিলেন, রাগিণীগণও সেই রূপ রাগ হইতে সমুদ্ভূত হইয়া, ঘরকন্না করিতেছে। স্কুল কথা এই যে প্রাচীন গ্রন্থকারগণ জানিতেন, যে কালক্রমে রাগ-রাগিণীর সংখ্যা অতিশয় বৃদ্ধি হইবে; তাহাদের সহিত আদি রাগ নিচয়ের একটা সম্বন্ধ না রাখিলে, ইহারা ক্রমে প্রাধান্য ও আদর হীন হইয়া বিলুপ্ত হইয়া

যাইবে। এই জ্ঞাত তাঁহারা এই কোশল অবলম্বন করেন যে, রাগেরা পুরুষ হইলে, তাহাদের জীৱ প্রয়োজন হইবে; এবং ভারতবর্ষের বড় লোকেরা যেমন বহু বিবাহ প্রিয়, রাগেরাও সেই রূপ এক এক জনে পাঁচ বা ছয়টা করিয়া বিবাহ করিল; সুতরাং তাহাদের বহু পুত্রও জন্মিল। রাগ পুত্রেরাও বহু বিবাহ করিল; তৎপরে উপরাগ ও উপরাগিনী হইতেও বাকি থাকিল না। এই রূপে রাগ-রাগিনীর বংশ বৃদ্ধি হইয়া সংখ্যাতিত পরিবার হয়। এক্ষণে যে কোন সুর (রাগ) বলিবে, তাহা ঐ আদি বাগ-রাগিনী হইতে যে সমুদ্রুত হইয়াছে, ইহা বলিবার উত্তম পথ হইয়াছে।

প্রাচীন ঐশ্বক্যারগণ রাগ-রাগিনীর স্বরূপ কি প্রকার বর্ণন করিয়াছেন, এক্ষণে তাহা দেখা যাউক।

ভৈরব:—সংগীত-দর্পণের মতে—

“ধৈবতাংশ গ্রহন্যামো রি-প হীনত্বমাগতঃ।

ওড়বঃ স তু বিজ্ঞেয়ো ধৈবতাদিক মুচ্ছনা।

ধৈবতো বিকৃতো যত্র ভৈরবঃ পরিকীর্তিতঃ॥”

অর্থাৎ ভৈরব-রাগ ওড়ব জাতীয়; ইহাতে ধৈবতাদি মুচ্ছনা, অর্থাৎ ধ-নি-সা-গ-ম-ধ ইহার ঠাট; ইহার ধ বিকৃত। প্রাচীন মতে বিকৃত ধ জ্ঞান-চ্যুত সুর নহে, অতএব এই বিকৃতির ফল-গ্রহ হওয়া দুষ্কর। সংগীত-নির্ণয়ের মতে—

“ভিন্ন ষড়্জসমুৎপন্নো ভৈরবোপি রি-বর্জিতঃ।

ধ-গ্রহাংশো মধ্যমান্তো গ্যেয়ো মঙ্গলকর্ম্মণি॥”

অর্থাৎ ভৈরব খাড়ব-জাতীয়—রি-বর্জিত, এবং ভিন্ন ষড়্জ হইতে উৎপন্ন, ও মঙ্গল কার্য্যে গ্যেয়; ধ ইহার গ্রহ ও অংশ, এবং ম ইহার ত্রাস। কোন মতে ইহা প্রচণ্ড রসে গ্যেয়, যথা—“প্রচণ্ড রূপঃ কিল ভৈরবোহয়ং।”

ভৈরবী:—সংগীত-দর্পণের মতে—

“সম্পূর্ণা ভৈরবী জ্যেয়া গ্রহাংশন্যাম মধ্যমা।

সৌবীরী মুচ্ছনা জ্যেয়া মধ্যম-গ্রামচারিণী॥”

অর্থাৎ ভৈরবী সম্পূর্ণা জাতি; ম ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস; ইহা মধ্যম-গ্রামের রাগিনী, এবং ইহা সৌবীরী মুচ্ছনা যুক্তা, অর্থাৎ ম-প-ধ-নি-সা-রি-গ ইহার ঠাট। সংগীত-রত্নাকরের মতে—

“ধাংশ ত্রাস গ্রহান্তার মন্দ গান্ধার শোভিতা।

ভৈরবী ভৈরবোপাঙ্গী সমাংশেন স্বরাস্তবেৎ॥”

অর্থাৎ ধ ভৈরবীর গ্রহ, অংশ ও ত্রাস; মন্দ্র ও তার, এই দুই সপ্তকের গ ইহাতে ব্যবহার হয়; এবং ইহার স্বর-বিশ্বাস ভৈরবের শ্রায়। ভৈরবী হাঙ্গ রসে গেয়া, তাহা ১১শ পরিচ্ছেদে দেখাইয়াছি। তার ও মন্দ্র গাঙ্কার শোভিত। এই মাত্র বলিলে এ রূপ বুঝায় যে ভৈরবীতে মধ্য-সপ্তকের গ ব্যবহার হয় না, যাহা অসম্ভব; অতএব ঐ রূপ বর্ণনা কার্যত সঙ্গত নহে।

শ্রী-রাগ:—সংগীত-দর্পণের মতে—

“শ্রী-রাগঃ স চ বিজ্ঞেয়ঃ সত্রেণৈব বিভূষিতঃ।

পূর্ণঃ সৰ্ব্ব গুণোপেতো মুচ্ছনা প্রথমা মতা।

কেচিত্তু কথয়ন্ত্যেনম্ভবত্ৰয় সংযুতম্ ॥”

অর্থাৎ শ্রী-রাগ প্রথম মুচ্ছনা যুক্ত, অর্থাৎ সা-রি-গ-ম-প-ধ-নি ইহার ঠাট; ইহা সম্পূর্ণ জাতীয়; এবং তিন সা, কোন মতে তিন রি বিশিষ্ট, ও সৰ্ব্ব গুণ যুক্ত। ঐ তিন সা-এর তাৎপর্য, বোধ হয়, মন্দ্র, মধ্য ও তার, এই তিন সপ্তকের তিন সা। কিন্তু তাহাই বা কেমন হয়? কারণ তিন সা কিহা তিন রি-তে দুই অক্টম হয়; সে কালে কি দুই অক্টমের কমে শ্রী-রাগ মূর্ত্তিমান হইত না? অথবা ঐ তিন সা-এর অর্থ শুদ্ধ ও দুই বিরুদ্ধ—চ্যুত ও অচ্যুত, এই রূপ তিন সা; কিন্তু এ রূপ অর্থে তিন রি পাওয়া যায় না, কারণ রি কেবল শুদ্ধ ও বিরুদ্ধ, এই দুই প্রকার হয়। ফলত এক সঙ্গে ঐ প্রকার তিন সা-এর ব্যবহার কার্যতও সম্ভব নহে। এই রূপ তিন সা, তিন নি, তিন প ইত্যাদি, রাগ বিশেষে প্রায়ই বর্ণিত দৃষ্ট হয়; ইহার বিশেষার্থ বুঝা দুষ্কর।

খাম্বাবতী:—সংগীত-পারিজাত মতে—

“খাম্বাবতী প-হীনা শ্রাৎ কোমলীকৃত ধৈবতা।

গাঙ্কার মুচ্ছনায়ুক্তা রিণা ত্যক্তাবরোহিকা ॥”

অর্থাৎ খাম্বাবতী (খাম্বাজ) রাগিণী খাড়ব জাতি, প-বর্জিতা; গাঙ্কার মুচ্ছনা যুক্তা, অর্থাৎ গ-ম-ধ-নি-সা-রি ইহার ঠাট; ইহার ধ কোমল; ইহাতে অবরোহণে রি ত্যাগ করা বিধি।

কেদারী:—সংগীত-দর্পণের মতে—

“কেদারী রি-ধ-হীনা শ্রাদোড়বা পরিকীৰ্ত্তিতা।

নিত্রয়া মুচ্ছনা মার্গী কাকলী-স্বর-মণ্ডিতা ॥”

অর্থাৎ কেদারী-রাগিণী ঔড়ব জাতি, রি ও ধ বর্জিতা; মধ্যম-গ্রামের মুচ্ছনা মাগী, অর্থাৎ নি-মা-গ-ম-প-নি, ইহার ঠাট; ইহা তিন নি ও কাকলী স্বর, অর্থাৎ বিরূত-নি, যুক্ত।

ভূপালী:—সংগীত-দর্পণের মতে—

“এহাংস ন্যাস ষড়্জা সা ভূপালী কথিতা বুধৈঃ।

প্রথমা মুচ্ছনা জেয়া সম্পূর্ণা রস শাস্তিকে।

রি-প হীনোড়বা কৈশিদিয়মেব প্রকীর্তিতা ॥”

অর্থাৎ ভূপালী-রাগিণী সম্পূর্ণা, মতান্তরে ঔড়ব জাতি,—রি ও প বর্জিতা; প্রথমা মুচ্ছনা নিপ্পরা, এবং শান্ত রসে গেয়া; সা ইহার গ্রহ, অংশ ও ন্যাস।

এ প্রকার আর অধিক রাগের উদাহরণ দেওয়া নিম্নয়োজন; উহা দ্বারা ই সংগীত কুতূহলী পাঠক সংস্কৃত-গ্রন্থকর্তাদিগের রাগ-রাগিণী বর্ণনার রীতি বুঝিতে পারিবেন। তাঁহাদের এক আশ্চর্য্য সংস্কার এই ছিল যে, গাইবার সময় যদি ভ্রমে রাগ অশুদ্ধ হয়, তবে সুরসা গুজ্জরী রাগিণী গাইলে, সেই দোষ মোচন হয়*।

রাগ-রাগিণী অসংখ্য ছিল। শুনা যায়, সংগীতনারায়ণ-কর্তা বলিয়াছেন, যে ঐক্লষের লীলা সময়ে তাঁহার ষোড়শ সহস্র গোপিনীরা প্রত্যহ প্রত্যেকে এক এক নূতন রাগ গান করিয়া তাঁহার চিত্তাকর্ষণ করিত। প্রত্যুত তাঁহার ১৬ হাজার গোপিনী যেমন সত্য, তাহাদের কৃত রাগ-রাগিণীও তেমনি সত্য। সে যাহা হউক রাগ-রাগিণী স্বর-বিজ্ঞাসের উদাহরণ মাত্র; অতএব এ পর্য্যন্ত যত প্রকার রাগের উৎপত্তি হইয়াছে, তত্তাবতের রূপান্তর বর্ণনা করা সাংগীতিক ব্যাকরণের কখন গ্রন্থা কার্য্য হইতে পারে না। সংস্কৃত-গ্রন্থকারগণ রাগ-রাগিণীর স্বরূপ যে প্রকার বর্ণন করিয়াছেন, তাহাতে এ রূপ সন্দেহ হয় যে, সংগীতে তাঁহাদের হাতে মুখে প্রকৃত সাধনা ছিল না। সংগীতে সাধনা ও কর্তব্য না থাকিলেও, কৃতবিদ্যা লোকে যে, পাঁচ প্রকার গ্রন্থ দেখিয়া নূতন সংগীত-পুস্তক লিখিতে পারেন, ইহার জীবিত দৃষ্টান্ত আমাদের মধ্যেই বর্তমান।

তাল:—কোন কোন গ্রন্থকর্তা তাল শব্দের এক আশ্চর্য্য ব্যুৎপত্তি করেন; তাঁহারা বলেন যে, মহাদেবের পুং হস্ত—‘তাণ্ডব’, এবং ভগবতীর স্ত্রী

* “লোভান্মোহাচ্চ যে কেচিৎ গায়ন্তি চ বিরাগতঃ।

সুরসা গুজ্জরী ভস্য দোষং হস্তীতিকথ্যতে ॥” সঙ্গীত-নির্ণয়।

মৃত্যু—‘লাশ্র’, এই দুই শব্দের আত্মকর লইয়া, “তাল” শব্দ উৎপন্ন হইয়াছে*। কিন্তু বাস্তবিক করতালি হইতেই যে তাল শব্দ গৃহীত হইয়াছে, তাহার সন্দেহ নাই; অনেক প্রামাণ্যকারের মতও ঐ†। প্রাচীন মতে সংগীত যেমন দুই প্রকার,—মার্গ ও দেশী, মার্গ সংগীতের তালও দেবলোক বাতীত মর্ত্যলোকে প্রচলিত নাই। মার্গ-তাল পাঁচটী, যথা—চরুপুট, চাচপুট, ষট্পিতাপুত্রক, সম্পর্কেষ্টক ও উদঘট। কি চমৎকার নাম! ইহার মহাদেবের পঞ্চ মুখ হইতে উৎপন্ন হইয়াছে।

সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থে যে সকল দেশী তালের বিবরণ লিখিত আছে, তাহার এক্ষণে প্রচলিত থাকা দৃষ্ট হয় না। ফলত সেই সকল নামের মধ্যে কএকটি আধুনিক তালের নাম পাওয়া যায়; যথা,—চতুস্তাল (চোঁতাল), যতিতাল (যৎ), একতালী, রূপক, ত্রিপুট (তেওট বা তেওরা), ঝাম্পা (ঝাঁপতাল), ইত্যাদি। কিন্তু ইহার যে প্রকার মাত্রানুসারে বর্ণিত হইয়াছে, সেই মাত্রার ভিন্ন তাৎপর্য বশত আধুনিক সংগীত-বেত্তাগণ উহাদিগকে সহসা চিনিতে পারেন না।

সংস্কৃত-প্রামাণ্যকারগণ পাঁচটী লঘু অক্ষরের উচ্চারণ কালকে ‘মাত্রা’ বলিয়াছেন; ইহাতে মাত্রা যে কি পদার্থ, তাহার প্রকৃত তাৎপর্য কিছুই প্রকাশ পায় না। পাঁচটী লঘু অক্ষর, ক খ গ ঘ ঙ, উচ্চারণের সমষ্টি কালকেই কি মাত্রা বলা যাইবে, না ঐ প্রত্যেক অক্ষরের কালকেই মাত্রা বলিতে হইবে, ইহা নিশ্চয় হয় না। যদি পাঁচটী অক্ষরের সমষ্টি কালকে মাত্রা বলা যায়, তাহা হইলে কিছুই অর্থ হয় না; আর যদি প্রত্যেক অক্ষরের কালকেই মাত্রা ধরা যায়, তবে ঐ স্থলে পঞ্চাশকের কথাইবা বলিয়াছেন কেন? যাহা হউক, তাঁহার উহারই অর্ধমাত্র কালকে দ্রুত, এবং তাহারও অর্ধ, অর্থাৎ সিকি মাত্রাকে অধুদ্রুত নামে অভিহিত করিয়া, গুরুর গা, লঘুর ল, ধ্রুতের প, দ্রুতের দ, এই প্রকার সংকেতানুসারে¶ তালের রূপ বিবৃত করিয়াছেন; যথা,—“যতি

* “তাণ্ডবসাদ্য বর্ণেন লকারো লাস্য শব্দ ভাক্।

যদা সঙ্গচ্ছতে লোকে তদা তালঃ প্রকীর্তিতঃ ॥” সঙ্গীত-দর্পণ।

† “হস্তদ্বয়স্য সংযোগে বিয়োগে চাপি বর্ততে।

ব্যাপ্তিমান্ যো দশ প্রাণৈঃ স কালস্তাল সংজ্ঞকঃ ॥” রাগার্ণব।

‡ “চরুপুট-চাচপুটঃ ষট্পিতাপুত্রকোপি চ।

সম্পর্কেষ্টক উদঘটস্তালাঃ পঞ্চ প্রকীর্তিতাঃ।

পূর্বেণ শিবস্য পঞ্চোভ্যো মুখোভ্যো নির্গতাঃ ক্রমাৎ ॥” সঙ্গীত-দর্পণ।

§ “পঞ্চলঘুক্ষরোচ্চার কালো মাত্রা সমীকৃতঃ।

তদর্ধং দ্রুতমিত্যুক্তং তদর্ধঞ্চাপ্যধুদ্রুতং ॥” তথা।

¶ “লকারে লঘুরেকঃ স্যাদ্ গকারেতু গুরুমতঃ।

পকারে ধ্রুতমুদ্রয়ং গণভেদান্তথাপয়ং ॥” তথা।

তালে লদৌ দলৌ”*, অর্থাৎ যতি তালে প্রথমে একটি লঘু ও দ্রুত আঘাত, তৎপরে একটি দ্রুত ও লঘু আঘাত। “দ্রুতেনদেক তালিকা”, অথবা মতান্তরে “একমেব দ্রুতং বত্র সা ভবেদেকতালিকা”, অর্থাৎ একটি দ্রুতে একতালী হয়। “চতুস্তালো দ্রুত ত্রয়ং লান্তং”, অথবা মতান্তরে “চতুস্তালো গুরোঃ পরে ত্রয়ো দ্রুতাঃ”, অর্থাৎ চতুস্তালে তিনটি দ্রুতের পর একটি লঘু, অথবা একটি গুরু পরে তিনটি দ্রুত। “লঘুযুগ্মাভিঘাতেন রূপকস্তাল ঈরিতা”, অথবা “রূপকেতু বিরামান্ত দ্রুতদ্বন্দ্বমুদাহৃতঃ”, অর্থাৎ যে তালে দুইটি লঘু আঘাত হয়, তাহাকে রূপক তাল কহে, অথবা যাহাতে দুইটি দ্রুতের পর বিরাম (ফাঁক)। “রাম্পা তালো বিরামান্ত দ্রুত দ্বন্দ্বং লঘুস্ততঃ”, অর্থাৎ দুইটি দ্রুত আঘাতের পর বিরাম হইয়া, তৎপরে একটি লঘু আঘাতে রাম্পা তাল হয়।

কিঞ্চিৎ প্রণিধান করিয়া দেখিলেই জানা যায় যে, আধুনিক যৎ, চৌতাল, রূপক, ঝাঁপতাল, একতালী প্রভৃতির প্রচলিত রূপ উক্ত তালান্তর্গত লঘু, গুরু ও দ্রুতের মধ্যেই সুন্দর বিরাজ করিতেছে। যথা:—চৌতালে যে চারিটি তাল্যাঘাত বা তালি দেওয়া যায়, তাহার তিনটি পিঠা-পিঠী দ্রুত পড়ে, তৎপরে একটি বলিঘে পড়ে। তাহাই “দ্রুতত্রয়ং লান্তং”, অথবা উহারই উল্টা। “গুরোঃ পরে ত্রয়ো দ্রুতাঃ” বলিয়া বর্ণিত হইয়াছে। রূপকে কেবল দুইটি তাল্যাঘাত দিয়া ফাঁক দিতে হয়, তাহাই উক্ত ‘বিরামান্ত দ্রুতদ্বন্দ্বের’ তাৎপর্য। ঝাঁপতালে দুইটি তাল্যাঘাত দ্রুত পড়িয়া, ফাঁকের পর আর একটি তালি পড়ে, তাহাই ‘বিরামান্ত দ্রুতদ্বন্দ্বং লঘুঃ’ বলিয়া উক্ত হইয়াছে। একতালায় এক নিয়মে একটি তাল্যাঘাতই বারবার পড়ে; তাহা ‘দ্রুতেন’ বলার তাৎপর্য এই যে, ঐ সকল তাল্যাঘাতের মধ্যে আর বিশ্রাম নাই। এই রূপে সংস্কৃত-গ্রন্থে বর্ণিত, ও আধুনিক প্রচলিত তুলা নামবিশিষ্ট তালসমূহের যে রূপ পরম্পর সামঞ্জস্য দেখা যাইতেছে, তাহাতে উহাদের একতা অভ্যন্তরূপে প্রতিপন্ন হইতেছে।

সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ তালসমূহের লঘু, গুরু, দ্রুত, প্রভৃতি নামে যে মাত্রার নির্দেশ করিয়াছেন, তাহা বস্তুত মাত্রা নহে; তাহা কেবল তাল্যাঘাতের আন্দাজী পরিমাণ। অর্থাৎ লঘু গুরু প্রভৃতি ঐ আঘাতের স্থায়িত্ব পরিমাণের

* তালের এই সকল সংস্কৃত বচন “সংস্কৃত-সঙ্গীতসারসংগ্রহ” নামক পুস্তক হইতে উদ্ধৃত।

† প্রচলিত তালসমূহের রূপ ও নিয়মাদি ১৫শ. পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য।

‡ যদঙ্গমঞ্জরী-গ্রন্থকারগণ এই বিষয়ের রহস্যোদ্ঘাটনে অসমর্থ হইয়া, প্রচলিত দ্রুপদীয় তাল কতিপয়ের সহিত সংস্কৃত-গ্রন্থের লিখিত অন্যান্য তালের মিল দেখাইতে বুঝা যায় পাইয়াছেন; যেমন—চৌতালের সহিত ‘শ্রিকান্ত’, রূপকের সহিত ‘দ্বিধাবর্ণ’, ইত্যাদি।

প্রকৃত অনুপাত নহে; উহা গ্রন্থকারদিগের নিরূপিত আনুমানিক পরিমাণ মাত্র। তাহার প্রমাণ এই:—সংস্কৃত-গ্রন্থকর্তাগণ লিখিয়াছেন যে, ‘একতালীতে’ একটি দ্রুত মাত্রা, ও ‘ককণ তালে’ একটি গুরু মাত্রা, ব্যবহার হয়; ঐ দ্রুত ও গুরুর অর্থ যদি অর্দ্ধ মাত্রা ও দুই মাত্রা হয়, তবে সে কাহার অর্দ্ধ? কাহার দ্বিগুণ? কেননা অর্দ্ধ ও দ্বিগুণ আপেক্ষিক শব্দ; পরন্তু ঐ স্থানে আর অত্র মাত্রাই নাই, যে তাহার তুলনায় অর্দ্ধ ও দ্বিগুণ হইবে। অতএব ঐ দ্রুতের পরিমাণ এক মাত্রা, কিম্বা দুই মাত্রা বলিলেই বা দোষ কি? কোন দোষ নাই। অতএব ঐ দ্রুত, লঘু, গুরু, প্রভৃতির সে অর্থ নহে। তবে দ্রুত কিম্বা গুরু বলার তাৎপর্য এই যে, যে তালির অর্থাৎ আঘাতের গতি সচরাচর জলদ, তাহাকে গ্রন্থকর্তাগণ দ্রুত বলিয়াছেন; যে তালির গতি টিমা, তাহাকে গুরু বলিয়াছেন; ইত্যাদি। এই জন্য একই তালের আঘাত পরস্পরকে এক গ্রন্থকার লঘু, অত্র গ্রন্থকার গুরু কিম্বা দ্রুত বলিয়াছেন; কারণ আঘাতের গতি সম্বন্ধে যাহার যেরূপ পছন্দ, তিনি তদ্রূপই বর্ণনা করিয়াছেন; ইহার দৃষ্টান্ত চতুস্তাল, রূপক, প্রভৃতির লক্ষণে দ্রষ্টব্য। অতএব আমরা যাহাকে মাত্রা বলি, তাহার অনুপাতানুসারে ঐ লঘু গুরু প্রভৃতি ব্যবহৃত হয় নাই। তাহার আরও প্রমাণ এই যে গ্লুত যে কেবল তিন মাত্রা, তাহা নহে; কারণ শাস্ত্রকারেরাই বলিয়াছেন যে “দুরাধ্বাণেচ গানেচ রোদনেচ গ্লুতো মতঃ”, অর্থাৎ দূর হইতে ডাকিতে, গান করিতে, ও রোদনে, যে দ্রব্য ব্যবহার হয়, তাহাকে গ্লুত বলে; অতএব গুরু অপেক্ষা দীর্ঘতর কাল হইলেই গ্লুত হয়; তাহা চারি, পাঁচ, ছয়, প্রভৃতি মাত্রাও হইতে পারে। আরও বিশেষ এই যে, তিন মাত্রাপেক্ষা দীর্ঘতর স্থায়িত্ব জ্ঞাপক কোন সংজ্ঞা, সংস্কৃত গ্রন্থাদিতে ব্যবহৃত হয় নাই। সংগীতের তালের মধ্যে গণিতের যে সুন্দর সম্বন্ধ রহিয়াছে, তাহার কোন আভাষ সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থাদিতে দৃষ্ট হয় না। বস্তুত তদ্ব্যতিরেকে তালের মাত্রার ও লয়ের বিশুদ্ধ ব্যাখ্যা হওয়াও অসম্ভব*।

সংস্কৃত গ্রন্থকর্তাগণ তালের চারি প্রকার গ্রহ, অর্থাৎ ধরণের উল্লেখ করিয়াছেন, যথা,—সম, বিষম, অতীত ও অনাগত†। কোন মতে বিষম গ্রহ

* মুদ্রমঞ্জরীর শেষে সংস্কৃত তালসমূহের যে রূপ নব্য প্রণালীতে মাত্রা নির্দেশ করা হইয়াছে, তাহা যে প্রায় সমস্তই ভুল হইয়া গিয়াছে, ইহা এক্ষণে সঙ্গীত-নিপুণ পাঠকবৃন্দে সহজে বুঝিতে পারিবেন।

† “সমাতীতানাগতাস্ত বিষমশ্চ গ্রহা মতাঃ।

চত্বারঃ কথিতান্তালে সূক্ষ্মদৃষ্ট্যা বিচক্ষণৈঃ ॥” সঙ্গীত-দর্পণ।

বাদে তিন প্রকার গ্রহ*। ঐ সকল গ্রহের অর্থ সম্বন্ধেও বিভিন্ন গ্রন্থকারের বিভিন্ন মত। এ বিষয় ১৫শ পরিচ্ছেদে বিস্তারিত রূপে সমালোচিত হইতেছে।

মৃদঙ্গমঞ্জরীর শেষ ভাগে যে ২৭৫ প্রকার প্রাচীন তালের, এবং কঠ-কৌমুদীর শেষ ভাগে যে ১৭৬ প্রকার প্রাচীন গীতের, তালিকা দেওয়া হইয়াছে, তাহা দেখিয়া অনেকের ভ্রম হইতে পারে যে, আধুনিক হিন্দু সংগীতের অবস্থা অতি হীন, কেননা এখন তত প্রকার তাল ও গানের ব্যবহার নাই। প্রাচীন কালীয় তাল ও গীতের সংখ্যা ও তাহাদের নামের ঘটা দেখিয়া, লোকে ঐ রূপ প্রতারণিত হইবে, তাহার সন্দেহ কি? কিন্তু সংগীত-দক্ষ স্বল্পদর্শী ব্যক্তিমাত্রেরই বুঝিতে পারিবেন যে, সংস্কৃত পাণ্ডুর ছন্দ যে রূপ বর্ণের ও মাত্রার সংখ্যা, ও তাহাদের লঘু গুরু ভেদে অসংখ্য প্রকার, ঐ সকল তালও সেই রূপ। আরও একই প্রকার তালের আট, দশটি করিয়া নাম দেওয়া হইয়াছে, যেমন ‘অঙ্গ’ তালের ছায় তালের নয় প্রকার নাম; ‘করণ’ তালের ছায় তালের আট প্রকার নাম, ইত্যাদি।

প্রত্যেক নূতন গ্রন্থকারই কতকগুলি করিয়া নূতন তাল কল্পনা করিয়া দিয়াছেন। পুরাকালে মুদ্রা যত্নাভাবে সকলে সকলের রচিত গ্রন্থ কখন দেখিতে পাইতেন না; সেই হেতু এক গ্রন্থকার যে প্রকার তাল কল্পনা করিয়া লিখিয়াছেন, অত্র গ্রন্থকার তাহা না জানিয়া, সেই প্রকার তাল রচনা করিয়া, তাহার অত্র নাম দিয়া নিজ গ্রন্থে সম্মিষ্ট করিয়াছেন। এই সকল নানা কারণে তালের সংখ্যা বৃদ্ধি হইয়াছে। কিন্তু সে সমস্ত তাল সংগীত সমাজে কখনই ব্যবহৃত হয় নাই; যে কএকটি তাল সর্বাপেক্ষা উত্তম, তাহাই সর্বদা ব্যবহৃত হইয়াছে, এবং তাহাই আমরা পাইয়াছি। এখনও কোন কোন গুস্তাদ ব্রহ্ম, কদ্র, লক্ষ্মী প্রভৃতি তালের গান গাইয়া থাকেন; কিন্তু চৌতাল, ধামার ঝাপতাল, কাওয়ালী প্রভৃতি তালে গান করিতে যে রূপ কৃতি পাওয়া যায়, এবং তজ্জন্ম গায়কেরও যত খানি গুণীপনা প্রকাশ পায়, ব্রহ্ম, কদ্র, প্রভৃতি তালসকলে সে রূপ মজা ও ফল কিছুই হয় না। এই জন্ম উহার অব্যবহার্য হইয়া গিয়াছে।

ঐ সকল সংস্কৃত তালের নিয়মানুসারে এখনকার প্রত্যেক গানের ছন্দকেই আমরা ভিন্ন ভিন্ন প্রকার তাল বলিতে পারি; বিভিন্ন গানের বর্গসকল বিভিন্ন প্রকারে লঘু ও গুরু হয়, ইহা সকলেই জানেন। এক এক গানের

* “সো গীতগতঃ সাম্যাকারী ভন্য গ্রহাঙ্গয়ঃ।” সঙ্গীত-সময়সার।

† “অর্দ্ধমাত্রা দ্রুতো মাত্রা ত্রিতয়ং প্লুত উচ্যতে।

ক্রুতাদি রচনাভেদাত্তাল ভেদোহপ্যনেকথা ॥”

সঙ্গীত-সারসংগ্রহ।

এক এক প্রকার লঘু গুরুর নিয়ম নির্দিষ্ট 'রাখিয়া, তাহার পৃথক পৃথক তাল নাম দিলে, এবং তবলা ও মৃদঙ্গে তালের যত প্রকার পরন্ ব্যবহার হয়, তাহাদের প্রত্যেকের এক এক নাম দিলে, আধুনিক তাল সংখ্যা কতই যে রুজি হইতে পারে, ইহা সংগীতবিৎ গুণীমাত্রেই বুঝিতে পারেন। ইদানী বাঙ্গালী কবিগণ, প্রায়ই হুতন হুতন ছন্দে কবিতাদি রচনা করিয়া থাকেন; অতএব এ পর্য্যন্ত শত শত বাঙ্গলা ছন্দ উদ্ভাবিত হইয়াছে। কিন্তু তাহাদের প্রত্যেকেরই কি নাম আছে? পয়ার, ত্রিপদী, চতুষ্পদী, বিষমপদী প্রভৃতি কএকটি জাতি-সাধারণ নাম মাত্র প্রচলিত আছে। আধুনিক সংগীতের তালেও সেই প্রকার জাতি-সাধারণ নাম কয়েকটি প্রচলিত। চতুর্দশাক্ষরে পয়ার হয়; আবার দশাক্ষরে, দ্বাদশাক্ষরে, যোড়শাক্ষরেও পয়ার হয়; সেই রূপ ত্রিপদীও কত প্রকার, চৌপদীও কত প্রকার।' সেই সমস্তের এক এক পৃথক নাম দিলে, বাঙ্গলা ছন্দের যেমন অসংখ্য নাম হয়, সেই রূপ কাওআলী তালে কতই ছন্দ রচনা করা যায়, একতালারও কত ছন্দ করা যায়, যৎ তালেও কতই করা যায়; ইহা তালের ও ছন্দের রহস্যজ্ঞ লোকে অনায়াসেই বুঝিতে পারেন। ঐ সকল ছন্দের পৃথক পৃথক নাম দিলে, আধুনিক তালও অসংখ্য প্রকার হইতে পারে। পুরাকালের পণ্ডিতগণ সকল বিষয়েই অল্প তারতম্যে হুতন হুতন নাম দিতে অতিশয় ভাল বাসিতেন, এবং পটুও ছিলেন। সংস্কৃত ধাতু কণ্ঠ্যতক বিশেষ; তদবলম্বনে হুতন শব্দ রচনা করা কিছুই কঠিন নহে।

গীত বিষয়েও ঐ প্রকার। সংস্কৃত-গ্রন্থকারগণ পণ্ডের ছন্দ, ভাবার্থ, বিষয়, ও রাগ-রাগিণীর অঙ্গীয় অবস্থা প্রভৃতির বিভিন্নতানুসারে গানের প্রকার-ভেদ করত তাহাদের পৃথক পৃথক নাম দিয়া, গীত সংখ্যা রুজি করিয়াছেন। সংস্কৃত-সংগীতরত্নাকরস্থ স্বরাধ্যায়ের শেষ ভাগে গীতি প্রকরণে কপাল, কবল, মাগধী প্রভৃতি বিভিন্ন জাতীয় গানের লক্ষণ দেখিলেই, উহা অবগত হওয়া যায়। গ্রন্থবিস্তার ভয়ে তত্তাবৎ বিষয়ের দৃষ্টান্তাদি এস্থলে দিলাম না। 'কণ্ঠকৌমুদীর' উপসংহারে দৃষ্ট হইবে যে, যে ১৬ প্রকার ধ্রুবক গানের কথা প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রে উল্লেখ আছে, তাহারা, একাদশাক্ষরের পদে এক এক অক্ষর রুজি হইয়া, ২৬ অক্ষরের পদ পর্য্যন্ত ১৬ প্রকার হইয়াছে*।

* "ষড়্ভিঃ পাদৈরুত্তমঃ স্যাৎ পঞ্চভিন্নমধ্যমোত্তমঃ।

অধমঃ চূতভিঃ স্যাদেবন্ত ধ্রুবকগ্নিধা ॥

একাদশাক্ষরাৎ পাদাদেকৈকাক্ষরবর্দ্ধিতৈঃ।

ঋগৈক্ৰবাঃ ষোড়শ স্যৎ ষড়্ভিংশত্যাক্ষরাবধি ॥" সঙ্গীত-শাস্ত্র : (কণ্ঠকৌমুদী)।

এই প্রকার বিভিন্নতাকে কি গানের বিভিন্ন প্রণালী বলা যায়? ইহাতে সংগীতকতুহলী জনসাধারণ নিতান্ত প্রতারিত হইয়াছেন।

সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের বর্ণিত অঙ্কচরিত্রী, কৃৎবাঞ্ছিত, তাণ্ডিকাব্যাপ্তি, শরভলীলক, প্রভৃতি যে অসংখ্য প্রকার গান সে কালে প্রচলিত ছিল, যাহা কণ্ঠকৌমুদীতে ব্যক্ত হইয়াছে, তাহাদের পরম্পর বিভিন্নতা, রূপদ হইতে খেলার কিম্বা টপ্পার যে রূপ বিভিন্নতা, তত দূর কখনই নহে। উহাদের বিভিন্নতার নিয়ম যে কি রূপ, উল্লিখিত গ্রন্থকের কএক প্রকার ভেদের নিয়মেই তাহার আভাস পাওয়া যায়। আমাদের আধুনিক সংগীতে ঐ নিয়মে গানের অসংখ্য প্রকার-ভেদ এখনি করা যাইতে পারে। মনে কর,—রূপদ গানের মধ্যে যেমন ‘হোরী’ নামক এক প্রকার গান আছে, তাহা ধামার তালেই গাওয়া হয়; খেলার ‘গুলুনক্স’ গান কেবল একতালাতেই গাওয়া হয়; টপ্পার মধ্যে ঠুংরো, গড়ল, খেমটা প্রভৃতি গান ত্রমায়ের ঠুংরো, পোস্তা ও খেমটা তালেই গাওয়া হয়; সেইরূপ রূপদের, খেলার ও টপ্পার অত্যাচ্ছ তালের গানেরও ঐ প্রকার পৃথক পৃথক নাম অনায়াসেই দেওয়া যাইতে পারে। আরো, দোলোৎসবের গানকে যেমন হোরী বলে, সেইরূপ ঐ তালে খুলন যাত্রার গানকে ‘ঝোলি’; দুর্গোৎসবের গানকে ‘শারদীয়’, (এই বিষয়ের আগমনী ও বিজয়া প্রচলিতই আছে); বাসন্তীপূজার গানকে ‘বাসন্তী’; রথযাত্রার গানকে ‘রাখিক’, এই প্রকার কতই নাম দেওয়া যাইতে পারে। অত্যাচ্ছ তালের গান সম্বন্ধেও ঐ রূপ করা যায়। অতএব এক্ষণে সংগীত-রহস্যজ্ঞ ব্যক্তি মাত্রেরি বুঝিতে পারিবেন যে, গানের যে নানা বিধ তাল, রাগ, ছন্দ, বিষয় প্রভৃতি এক্ষণে প্রচলিত আছে, তাহার উলট পালট মিশ্রণে লক্ষ প্রকার গান হয় কিনা? আবার নূতন নূতন রচনা করিলে, কোটী প্রকার হয়। কিন্তু ঐ প্রকার অপ্রয়োজনীয় বিষয়ে যত্ববান হওয়ার কোনই ফল নাই; অত প্রকার নাম কি কখন মনে থাকে, বা ব্যবহার হয়? অতএব ঐ রূপ অকিঞ্চিৎকর প্রভেদ জনিত গানের ও তালের প্রচুর নামের অভাবে, আধুনিক সংগীতের হীনতা কখনই প্রতীয়মান হয় না। প্রাচীন সংগীত প্রণালী হইতে আধুনিক সংগীত প্রণালী যে সহস্রাংশে উন্নতি লাভ করিয়া শ্রেষ্ঠ হইয়াছে, তাহার প্রমাণের অপ্রতুল নাই; ইহা সংগীতের ইতিহাস-দক্ষ ব্যক্তি মাত্রেরি অবগত আছেন।

১৩শ. পরিচ্ছেদ:—কণ্ঠের সহিত যন্ত্রের সঙ্গত।

গান গাওয়ার সময়, কণ্ঠের সাহায্যার্থ, কোন এক যন্ত্র গানের সঙ্গে সঙ্গে বাদিত হওয়ার রীতি সর্বত্র প্রচলিত আছে; তাহাকেই 'সঙ্গত' কহে। তাম্বুরা, বেয়ালাদি যন্ত্রদ্বারা সুরের সঙ্গত হয়; এবং বাঁয়া ও পাখোয়াজ দ্বারা তালের সঙ্গত হইয়া থাকে। তাল-সঙ্গতের বিষয় তালের পরিচ্ছেদে বিবৃত হইবে। আরও পরিচ্ছেদে সুর-সঙ্গতের বিষয় বর্ণিত হইতেছে।

তাম্বুরা।

হিন্দুস্থানে কালাবঁতী ও পুরুষের গানে সচরাচর তাম্বুরার সঙ্গত, এবং অস্ত্রায় গানে সারঙ্গীর সঙ্গত, হইয়া থাকে। এই গ্রন্থে প্রধানত কালাবঁতী গানেরই উপদেশ দেওয়া হইয়াছে; অতএব তাম্বুরার কথাই অগ্রে বলা উচিত। তাম্বুরার চারিটা তার থাকে; মধ্যের দুইটা পাকা—ইম্পাতের—তার; তাহাদের দুই পাশের তার দুইটা পিতলের। মধ্য তারদ্বয়ের একটিকে গায়কের প্রয়োজন মত চড়াইয়া, অপরটিকে তাহারই সম-সুরে বাঁধিতে হয়; এই তারদ্বয়কে খরজের যুড়ী কহে; উহা মুদারার খরজ। ইহাদের দক্ষিণ দিকে যে পিতলের তার, যাহাকে প্রথম তার বলা যায়, তাহাকে ঐ খরজের নীচে উদারার প-সুরে বাঁধিবে; এবং ঐ যুড়ীর বাম দিকের যে পিতলের তার, যাহাকে ৪র্থ তার কহে, তাহাকে ঐ খরজের খাদ অঙ্কম, অর্থাৎ উদারার খরজ, করিয়া বাঁধিবে। তাম্বুরার তারে হতা দিয়া যে জোআরী করা হয়, তদ্বিষয়ে আমার আপত্তি আছে; তাহা প্রথম পরিচ্ছেদে ব্যক্ত করা হইয়াছে। প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে তাম্বুরার সুর বাঁধা অসম্ভব কার্য। অতএব যত দিন তাম্বুরা বাঁধার উপযুক্ত সুর-বোধ না হয়, তত দিন শিক্ষকের নিকট হইতে সুর বাঁধিয়া লইয়া, তাহা যতপূর্বক রাখিয়া দিবে। আসন পিড়ি হইয়া বসিয়া, তাম্বুরার তুখী কোলের উপর করিয়া, তারগুলি দক্ষিণ দিকে লইয়া, ডাঙী-নামক অর্ধগোল যে লম্বা কাষ্ঠ, তাহার মধ্যদেশ দক্ষিণ হস্তের রুজ্জা, ও অনান্নিক। কিশা মধ্যমা, যাহাতে যাহার সুবিধা হয়, সেই অঙ্গুলী দিয়া এমন ভাবে আলগোঁচে ধরিবে, যেন তারগুলি করতলে না লাগে। এই প্রকারে ধারণপূর্বক দক্ষিণ কাণের নিকট খাড়া করিয়া রাখিয়া, দক্ষিণ তর্জনীদ্বারা ১ম, ২য়, ৩য়, ও ৪র্থ তার পর পর শ্রুতি

করিবে; তর্জনীদ্বারা প্রত্যেক তারকে স্বক্কার দিকে ঈষৎ আকর্ষণ করিয়া অমনি ছাড়িয়া দিবে, তাহা হইলে তার ভাল রূপে ধ্বনিত হইবে।

একগুণে কোন্ ওজোনে তাম্বুরার তার বাঁধিতে হইবে, সে বিষয় মীমাংসা করিতে হয়। যে গায়কের যে ওজোনে গাওয়া অভ্যাস, তাহাকে সেই ওজোনে তাম্বুরা চড়াইয়া লইতে হয়; এইটী সাধারণ নিয়ম। কিন্তু সে ওজোনটী সর্বদা ধরিয়া রাখা মুশ্কিল, কেননা তাম্বুরার কাণ অর্থাৎ খুঁটী গুলি প্রায়ই খসিয়া যায়। প্রয়োজনীয় ওজোনে সর্বদা সুর মিলাইবার জন্ত ইউরোপে এক প্রকার ইম্পাত-নির্মিত “সুর-শলাকা” (টিউনিং ফর্ক) প্রস্তুত হয়; তাহার ধ্বনি চিরস্থায়ী। সুর বাঁধিবার জন্ত সেই সুর-শলাকা ব্যবহার করা উচিত। উহা সা, ম, ধ, প্রভৃতি নানা প্রকার ওজোনের প্রাপ্ত হওয়া যায়*। সর্ব সাধারণের কণ্ঠের ওজোন পরিমাণের গড়পড়তা অনুসারে, সুর-শলাকাতে খরজের ওজোন নির্দিষ্ট করা হইয়াছে। সা কিম্বা ম সুরের শলাকা কিনিয়া লইয়া, তাহারই সুরে, কিম্বা যে ওজোনে গায়কের সুরবিধা হয় ও গান জমাইতে পারে, সেই ওজোনটী ঐ শলাকার সুর হইতে কত খানি উচ্চ বা নিম্ন, তাহা স্থির করিয়া রাখিয়া, তদনুসারে তাম্বুরা মিলাইলে, সর্বদা উপযুক্ত মহজ ওজোনে গাওয়া যাইতে পারিবে। কণ্ঠের উপযুক্ত মত ওজোন না পাইলে, স্বব কখন অতিরিক্ত উচ্চ ও কখন অতিরিক্ত খাদ হইয়া, গাওয়ার যথেষ্ট অসুবিধা হয়। আবার সকল গানেরও বিস্তার সমান নয়; কোন গানে অধিক উচ্চ চড়িতে হয়; কোন গানে অধিক খাদে নামিতে হয়। এই রূপ গানসকল একই ওজোনে গাইলে, কখনই গানের উচিত মাপখ্য প্রকাশিত হয় না। অতএব কণ্ঠে সাধারণত কোন্ গান কোন্ ওজোনে ধরিলে ভাল হয়, তাহা উক্ত সুর-শলাকার সুর অনুসারে সুরলিপিতে প্রকাশ থাকা উচিত; যেমন সা-সুরে, বা রি-সুরে, বা ম-সুরে খরজ; অর্থাৎ উক্ত সুর-শলাকা হইতে ঐ সুর লইয়া,

* কলিকাতায় ইউরোপীয় বাদ্যযন্ত্রাদি বিক্রেতাদিগের দোকানে টিউনিং ফর্ক পাওয়া যায়। কখন কখন চীনা বাজারেও পাওয়া যায়। মূল্য সামান্য। আকৃতি হাড়িকাটের ন্যায়।

টিউনিং ফর্ক দুই প্রকার:—‘একসুরা’ ও ‘অচলস্মারিক’। উপরে যে সুর-শলাকার কথা উল্লেখ করা হইল, তাহা একসুরা, অর্থাৎ তাহাতে একটী মাত্র সুর ধ্বনিত হয়। অচলস্মারিক-শলাকা এক ষোড়ার কম হয় না; ইহা গণিতের হিসাবানুসারে আশ্চর্য্য কোণে গঠিত। দুইটী শলাকাতে ৮টী স্বাভাবিক ও ৫টী বিকৃত সুর, এই রূপ ১৩টী স্বরস্বর পাওয়া যায়। ঐ শলাকার দুই পায়ে দুইটী তার সংলগ্ন থাকে; তাহা উপর নীচ করিলে সুর পরিবর্তন হয়। শলাকার প্রত্যেক পদে সমপরিমাণ (ইকোয়াল টেম্পোরামেন্ট) অনুসারে স্বরস্বর করিয়া খাঁজ কাটা থাকে, এবং তথায় সুরের নামও লিখা থাকে; সেই খাঁজে খাঁজে উক্ত তারদ্বয় সরাইলে, সা, রি, গ প্রভৃতি নির্গত হয়। একটী শলাকায় কড়ি কোমল সহিত সা রি গ ম, অপরটীতে সবিকৃত প ধ নি সা’ পর্যন্ত থাকে।

তাহার সহিত তাহুরার খরজ বাঁধিয়া গাইবে। সমস্ত ইউরোপীয় য স্বর-গ্রামের ওজোন একই প্রকার ও চিরস্থায়ী, এবং সুর-শলাকার স তাহাদের এক আছে; অতএব সুর-শলাকা না থাকিলে, পিয়ানো, হার্মোনি প্রভৃতি যন্ত্রেও উক্ত খরজের ওজোন পাওয়া যাইবে। কোন এক যন্ত্রের মূল সুর পরিবর্তন না করিয়া, তাহারই ভিন্ন ভিন্ন পর্দায় খরজ ধরিয়া গাইলে, 'খরজ-পরিবর্তন' কার্যের প্রয়োজন হয়। খরজ-পরিবর্তন বিষয়ক নিয়মাদি ১৭শ. পরিচ্ছেদে বিস্তারিত প্রকটিত হইতেছে।

গান সাধামত উচ্চ কণ্ঠে গাইতে চেষ্টা করা উচিত, কেননা খাদ স্বরাপেক্ষা উচ্চ স্বর অধিক মনোহর: তাহার প্রমাণ,—বংশী, বালক ও গৃধ্রী কণ্ঠ, কোকিল, শামা, ঐদি; ইহাদের স্বর কি সুন্দর, মধুর, ও মনোহর, তাহা নকলেই জানে। স্ত্রীজাতি ভালবাসার সামগ্রী বলিয়া যে তাহাদের সুর—উচ্চ—কণ্ঠ-স্বর কাণে মিষ্ট বোধ হয়, তাহা নহে। অনেক সুন্দরীর কণ্ঠ-স্বর মোটা হয়; কিন্তু তাহা তাহাদের রূপের খাতিরে কি সুমধুর লাগে? কখনই নহে; আবার, অতি কুৎসিতা স্ত্রীর কণ্ঠ যদি সুর হয়, তাহার গান কে না শুনে? কেহ এরূপ মনে করিতে পারেন যে স্মৃতি-উদ্দীপনা উহার কাবণ: তাহাও নহে। স্ত্রীজাতির জন্মই যে তাহাদের সুর কণ্ঠে মিষ্ট, তাহা নহে: সুর কণ্ঠই স্ত্রীজাতির মনো-হারিত্বের অগ্রতর কারণ। আধুনিক প্রাণীতত্ত্বের উন্নত মতানুসারে, উহা প্রমাণ করা যায়। সুপ্রসিদ্ধ জার্মানি পণ্ডিত ডাক্তার হেল্মহোল্ট, বৈজ্ঞানিক অনুসন্ধান দ্বারা, খাদ স্বরাপেক্ষা উচ্চ স্বরের মাপদ্বারাধিকার কারণ আবিষ্কার করিয়াছেন*। প্রথম পরিচ্ছেদে বলা হইয়াছে যে, বিখ্যাত গায়ক—মৃত আহমদ খাঁ—অতি উচ্চ কণ্ঠে গাইতেন। তিনি সচরাচর যে সুরে তাহুরা বাঁধিয়া লইতেন, তাহা না-চিহ্নিত সুর-শলাকার ম কিম্বা প-এর সহিত মিলিত।

গানের ওস্তাদেরা শাক্রেদদের কণ্ঠের ওজোন-সীমার প্রতি আসলে মনোবোণ করেন না। যে ওস্তাদের যে ওজোনে গাওয়া অভ্যাস, শাক্রেদকে সেই ওজোনে গাইতে উপদেশ করেন; তাহাতে অনেক সময় এ রূপ ফল হয় যে ছাত্রের স্বাভাবিক প্রকৃষ্টি বিকৃত হইয়া যায়। সকলের কণ্ঠের ওজোন-পরিমাণ

* "In this way we can explain in general why high voices have a pleasanter tone, and the consequent striving of all singers, male and female, to obtain high notes. Moreover in the upper parts of the scale slight errors of intonation produce many more beats than in the lower, so that the musical feeling for pitch, correctness, and beauty of intervals is much surer for high than low voices."

"The Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music":—Translated from German by A. J. Ellis. 1875, p. 271.

এক রূপ হয় না; কেহ স্বর অধিক চড়াইতে পারে, খাদে অধিক নামাইতে পারে না; কেহ অধিক খাদে নামাইতে পারে, চড়াইতে পারে না। এ রূপ স্থায় কি করা উচিত, তাহা কেহই বুঝিতে চেষ্টা করেন না। অনেক সময় হয় যে, ওস্তাদের খাদ গলায় গাওয়া অভ্যাস, কিন্তু শিষ্যের গলা খাদে নামে না; ইহার কণ্ঠের ওজোন উচ্চ; ওস্তাদ, সেই শিষ্যের স্বাভাবিক শক্তির বিকল্পে, তাহাকে খাদে গাওয়াইয়া যথেষ্ট কষ্টে ফেলেন। শেষে ফল এই হয় যে, শিষ্যের কণ্ঠে শ্রেষ্ঠে যে খাদ বাহির হয়, তাহাতে গান স্থূললিত হয় না; লাভের মধ্যে তাহার যে স্বাভাবিক সুন্দর উচ্চ স্বর টুচ্ থাকে, তাহাও বুজিয়া বিকৃত হইয়া যায়। হয়ত ঐ উচ্চ স্বরে গান নাধনা করিলে, শিষ্য এক জন উৎকৃষ্ট স্রমধুর গায়ক হইতে পারিত। আবার তদ্বিলোমে, অনেক সময় এমন হয় যে, ওস্তাদ উচ্চ গলায় গাইয়া থাকেন, ছাত্র তত চড়িতে পারে না; ছাত্রকে জোর করিয়া চড়াইতে অভ্যাস করান, শেষে তাহার খাদ স্বরও থাকে না, উচ্চ স্বরও হয় না। বালকের ও জুই লোকের কণ্ঠ, পুরুষের কণ্ঠ অপেক্ষা, অনেক উচ্চ। ওস্তাদদিগের নিকট উহাদের গান শিক্ষা করা বড়ই কষ্টকর হয়। বালক-শিক্ষা সম্বন্ধে যৎ-কিঞ্চিৎ উপদেশ এ স্থলে দেওয়া অনুপযোগী বোধ হয় না। যথা:—

শিক্ষক খাদে গান ধরিয়া বালককে তাহার উচ্চ অক্ষরে গাওয়াইতে চেষ্টা করিবেন; এইটা সাধারণ নিয়ম। বালক বালিকাকে শিক্ষাইবার সময় শিক্ষক কখনই তাম্বুরা ব্যবহার করিবেন না। বেয়ালা, এস্কার, অথবা নারঙ্গীর সঙ্গত এ সময় নিতান্ত প্রয়োজন; কেননা ঐ সকল যন্ত্র বালকের কণ্ঠের সম ওজোনে বাদিত হইয়া, তাহার অভ্যাসের প্রকৃত সাহায্য করে। শিক্ষক নিজে প্রথমে গানটী উচ্চ অক্ষরে ধরিয়া, বালক শিষ্যকে তাহার অনুকরণ করিতে আরম্ভ করিয়া দিয়া, যত দূর পারেন, তাহার সহিত সম ওজোনে গাইয়া, পরে গানের যে উচ্চ অংশ শিক্ষকের গাওয়া অসম্ভব, কি অধিক কষ্টকর, কিম্বা টাকী, হইয়া পড়িবে, তাহা খাদে দেখাইয়া দিবেন। বালক-দিগকে প্রথম হইতেই স্বরলিপি দৃষ্টে গাইতে চেষ্টা করান উচিত নহে। অগ্রে মুখে মুখে আট দশটী ভিন্ন ভিন্ন চাঁটের সরল সিধা গান শিক্ষাইয়া, তাহা সূচক রূপে গাইতে পারিলে, তৎপরে স্বরলিপির উপদেশ দিতে হইবে। কিন্তু ঐ রূপ মুখে মুখে শিক্ষাইবার সময় মধ্যে মধ্যে সার্গমের যে কএক প্রকার সাধন অভ্যাস করাইতে পারেন, শিক্ষক তজ্জ্ঞ মনোযোগী হইবেন। বালকের যে সময়ে গলায় বয়সা ধরে, সে সময় এক বৎসর কাল তাহার গান অভ্যাস ক্ষান্ত দেওয়া উচিত; নতুবা স্বাভাবিক মর্দানা আওআজ হওয়ার

বাঁধাত কখন কখন হয়। অশ্রদ্ধে বালককে গান শিক্ষা দেওয়ার প্রথা নাই; অতএব তদ্বিশয়ে আর অধিক উপদেশ এ গ্রন্থে দেওয়া নিম্প্রয়োজন।

প্রথম পরিচ্ছেদে বলিয়াছি যে, তাম্বুরার সুরের সহযোগে কণ্ঠ সাধন করা তত উচিত নহে। তখন তাহার কেবল আওআজেরই দোষ দেখান হইয়াছে; এক্ষণে তাহার সুর বাঁধিবার নিয়মে কি দোষ আছে, তাহার সমালোচন পূর্বক সংশোধনের উপায় অবধারণ করা যাউক। যে নিয়মে তাম্বুরার সুর বাঁধা হয়, তাহাতে উহা একাকী শুনিতে কতক মিষ্ট বোধ হয়। কিন্তু গানের সহিত তাম্বুরার সঙ্গত কি তৃপ্তিজনক? অনেকেই তাহা স্বীকার করেন না। ইহাতে কেবল সা ও প, এই দুইটীমাত্র সুর পাওয়া যায়। গোমস্ত সকল সুরের সহিতই কি সা ও প-এর মিল আছে? তাহা নাই; অতএব উহার অনেক স্থলেই গানের মাধুর্য্য নষ্ট করে। যে যে রাগিণীতে গ, প, ও নি সুর প্রবল, যেমন ইমন-কল্যাণ, বেহাগ, কালাংড়া ইত্যাদি, তাহাদের সময় তাম্বুরার আওআজ অসঙ্গত হয় না; কেননা খাদ খরজের তारे গ ও প, এবং প-এর তारे নি মধ্যে মধ্যে ধনিত হয়*। যে সকল রাগে গ ও নি কোমল, তাহাদের সময় তাম্বুরার ধনি কাকু হইয়া পড়ে। কিন্তু অভ্যাসে সকলই সহ হয়; তজ্জন্মই সংগীতসমাজে ঐ প্রকার দোষ অনুভূত হয় না। অনেক রাগে প বর্জিত; সে সকল রাগ গান করার সময়, তাম্বুরার প-এর তার ম-এ বাঁধা উচিত। কিন্তু সা-এর সহিত ম-এর মিল তত মিষ্ট হয় না বলিয়া, ঐ রূপ করিয়া কেহ বাঁধে না; এই স্থানে এক ব্রহ্ম অসঙ্গতি রহিয়াছে। অতএব গানের সহিত প্রচলিত নিয়মে তাম্বুরার সঙ্গত কখনই উৎকৃষ্ট বলা যাইতে পারে না; উহা অতি নিকৃষ্ট সঙ্গত। তাম্বুরা কালাবঁদিগের নিকটই বিশেষ আদরণীয়; অপর সাধারণের নিকট তত নহে। সর্বদা শুনা অভ্যাস বশতই উহা আমাদের কাণে সহ হইয়া অতৃপ্তিকর বোধ হয় না; বরং অভ্যাস প্রভাবে উহার অভাবে গান ফাঁকা ফাঁকা বোধ হয়। গানের সহিত কোন্ প্রকার সুর-সঙ্গত সম্যুপযোগী ও সর্বোৎকৃষ্ট, তাহার বিচার করিতে হইলে, অগ্রে সঙ্গতের প্রয়োজন দেখিতে হইবে:—

প্রথমতঃ, কোন্ ওজোনে গান ধরিলে গাইবার সুবিধা হয়, এবং গাইতে

* তারের ধনি একক অর্থাৎ একস্বর নহে। তারের স্বাভাবিক মূল সুরের সহিত আর আর যে সকল সুরের অধিক মিল, যেমন উহার অষ্টম, দ্বাদশ, পঞ্চদশ ও সপ্তদশ সুর, তার কল্পিত হইলে, ইহার মূল সুরের অনুষঙ্গে ধনিত হয়। এই সকল সুরকে উহার “যোগাংশ” (হার্মনিয়) কহে। ইহাই সুর-গ্রাঙ্গোৎপত্তির মূল। কোন ইংরাজী শব্দবিজ্ঞান গ্রন্থে ঐ বিষয়ের বিস্তারিত

গাইতে কণ্ঠ যাহাতে সেই ওজোনের বাহিরে না যায়, এই জ্ঞাত যন্ত্রের প্রয়োজন; দ্বিতীয়তঃ, অনেকগণ গাইতে হইলে, নিয়মিত রূপে দম রাখা কঠিন হয়, যন্ত্রের সঙ্গতে দমভঙ্গ-জ্ঞাত গানের রস ভঙ্গ হইতে পায় না, এবং অত্যাশ্রয় যে সমস্ত ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র দোষ গাইতে গাইতে উপস্থিত হয়, সে সকলই যন্ত্রে ঢাকিয়া লয়। এই দ্বিতীয় প্রয়োজন জ্ঞাতই যন্ত্রের সঙ্গত অপরিহার্য্য। তাহুরা দ্বারা তাহা হয় কি? কখনই নহে। কণ্ঠের সঙ্গে সঙ্গে গানটী সম্পূর্ণ রূপে না বাজিলে, কখনই উল্লিখিত বিষয়ের সাহায্য হয় না। অতএব যে যন্ত্রদ্বারা গানের আচ্ছোপান্ত সাহায্য হইবে, সেই যন্ত্রের সঙ্গতই সর্বোৎকৃষ্ট। এস্রার, সারঙ্গী, সারবীণ এই কার্যের যথার্থ উপযোগী; বিশেষ, এই সকল যন্ত্র ছুড় দিয়া বাদিত হওয়াতে, ইহাদের আওয়াজ কণ্ঠ-স্বরের স্যায় ইচ্ছামত হ্রস্ব ও দীর্ঘ এবং মৃদু ও সবল করা যায়, তাহাতে গানের সমূহ সাহায্য হয়। হার্মোনিয়ম কিম্বা পিয়ানো এই কার্যে তত উপযোগী নহে, কেননা এই সকল যন্ত্রে হিন্দু সংগীতের রস একেবারে নষ্ট হয়; সেই জ্ঞাত উক্ত যন্ত্রে হিন্দুস্থানী স্বরের গান বাজান নিত্য অনুচিত*। (২৫ পৃষ্ঠা দেখ।) ইউরোপের কেবল বেয়লা আমাদের সঙ্গতের উত্তম উপযোগী।

গানের সহিত প্রচলিত নিয়মে তাহুরার সঙ্গত সম্বন্ধে প্রাচীন সংগীত-শাস্ত্রে বিশেষ কোন অনুজ্ঞা নাই। দেবর্ষি নারদ যে বীণা যন্ত্র সর্বদা বাজাইয়া গান করিতেন, তাহাতে গানটী সম্পূর্ণ বাজিত, ইহা সকলেই জানে। হিন্দুস্থানে অত্যাশ্রয় সকল প্রকার গানেই সারঙ্গী কিম্বা সারিন্দার সঙ্গত হইয়া থাকে। কালাবৎ গায়কেরা যন্ত্রীদিগকে চিরকালই তাচ্ছিল্য করেন; সেই জ্ঞাত যন্ত্রীর সাহায্য না লইয়া নিজে তাহুরা ধরিয়া গাওয়ার প্রথা হইয়া গিয়াছে। আরও, সর্বদা যন্ত্রী মহা কোথা পাওয়া যায়? পাইলেও, তাহাকে পারিতোষিকের বখরা দিতে হয়; বখরা দিলেও, যখন যে গান দরবারে গাইতে হয়, যন্ত্রীকে তাহার কঞ্চিৎ উপদেশ পূর্ব্বক্কে না দিলেই বা সঙ্গতের সহিত গানের স্মিল কি প্রকারে হয়? উপদেশ না দিলেও, দুই এক বার সঙ্গে সঙ্গে গাইলেই, যে পাকা যন্ত্রী, সে সেই গান আদায় করিয়া লইবেই। কিন্তু কালাবৎেরা অত্যাশ্রয় গান দিতে যত ইচ্ছুক, তাহা অনেকেই জানে। এই সকল কারণে ওস্তাদি গানে সারঙ্গাদি যন্ত্রের সঙ্গত বিস্তারিত হইতে না পারিয়া, তাহুরার সঙ্গত প্রচলিত হইয়া গিয়াছে। নিজে নিজে সারঙ্গী বাজাইয়া

* পিয়ানো ও হার্মোনিয়ম বাজাইতে স্পৃহা হইলে ইউরোপীয় সঙ্গীত শিক্ষা করা উচিত। তবে এই সকল যন্ত্রের অমুরোধে আমাদের সঙ্গীতকে ইউরোপীয় সঙ্গীতের কায়দায় পরিণত করা যদি ভাল ও সুবিধা বোধ হয়, সে ভিন্ন কথা; তাহা লোকের রুচির উপর নির্ভর।

কালাবর্তী করাও যথেষ্ট পরিশ্রমের কার্য্য; এবং ঐ প্রকার যন্ত্র বাদনে সম্যক নিপুণতার প্রয়োজন। শিক্ষার নানান অসুবিধার মধ্যে এত বিছা লোকে কোথা হইতে হইবে?

এক্ষণে তাপুুরায় যে রূপ সঙ্গত হয়, তাহাতে, গাইতে গাইতে সুর যাহাতে ছায়া না যায়, কেবল তাহারই যে কিছু সাহায্য হয়; কিন্তু তাহা করিতে গিয়া, তাপুুরায় যে একঘেষে বাজু উৎপন্ন হয়, তাহা কি সুখদায়ক? কখনই নহে। উহাতে গানের সাহায্য না হইয়া বরং গোলমাল হয়। অভ্যাস বশত ঐ একঘেষে কার্য্য সহ হইতেছে বটে; কিন্তু তন্নিবন্ধন গান গাইয়া আশা-নুরূপ ফল পাওয়া যায় না। আমাদের শ্রোতৃবর্গের কচি, মার্জিত ও উন্নত হইলে, কখনই ঐ একঘেষে প্রণালীর আদর থাকিবে না; উহা অবশ্যই পরিবর্তিত হইয়া যাইবে, সন্দেহ নাই। এই প্রকার অভাবসকল দূরীকৃত হইলে, তবে জাতীয় সংগীত ক্রমে উন্নত হওয়ার পথে দাঁড়াইবে।

ভিত্তারী বৈষ্ণবেরা যে ‘একতারা’ বাজাইয়া গান করে, তাপুরা সেই এক-তারারই জ্যেষ্ঠ জাত। সংগীতের কিশোরাবস্থায় ঐ প্রকার সামান্য সুর-সঙ্গত ভিন্ন উচ্চতর সঙ্গত আশা করা যায় না। ফলত হিন্দু সঙ্গীতের বাল্যাবস্থা অনেক দিন উত্তীর্ণ হইয়া গিয়াছে; কিন্তু উহার বর্তমান পূর্ণ যৌবনোচিত বেশ ভূষা এখনও সংগৃহীত হয় নাই। ইতি পূর্বেই বলিলাম যে নিজে নিজে সারঙ্গী, এস্রার, বেয়ালা প্রভৃতি যন্ত্র বাজাইয়া ওস্তাদী গান গাওয়া সহজ সাধ্য নহে। তাহা না পারিলেও, যে সঙ্গতে রাগের মূর্তি ভালরূপ প্রকাশিত হওয়ার সাহায্য হইতে পারে, এমন ভাবে সুর দিলেও গানের অনেক মাধুর্য্য রুদ্ধ হয়। তাপুরাতেও সে কার্য্য হইতে পারে; তাহা হইলে উহার একঘেষেমীও দূর হয়। তজ্জন্ত নিম্নলিখিত ব্যবস্থা অবলম্বনের প্রয়োজন:—

তাপুুরায় আরও দুইটি তার যোগ করিয়া, ছয়টি তার বিভিন্ন সুরে বাঁধিতে হইবে: যে রাগের যে যে সুর গ্রহ ও ঞ্জাস, এবং বাদী ও সঘাদী, সেই চারি সুরে চারি তার, এবং খরজ সুরে দুইটি তার; এই প্রকারে তাপুরা বাঁধিয়া, তাহা প্রচলিত রীতির ঞ্জায় অনবরত না বাজাইয়া, যখন যখন ঐসকল সুর গানে পঙ্ক রূপে উচ্চারিত হইবে, তদনুসারে তার কয়টি ধ্বনিত করিলে, গানের শোভা যথেষ্ট বদ্ধিত হইবে। এ বিষয়ে এক্ষণে এক অসুবিধা এই যে আধুনিক সংগীতে বাদী, সঘাদী, গ্রহ, ও ঞ্জাস, এই সকল প্রাচীন কথার নাম মাত্র আছে। রাগ-রাগিণীর মূর্তি পরিবর্তিত হওয়াতে, এক্ষণে ঐ সকল সুরের নিশ্চয়তা নাই। অতএব এক্ষণে ঐ নামগুলি ব্যবহার না করিয়া, যে যে সুর গানের মধ্যে প্রধান, সেই কএকটি সুরে তাপুরার তারগুলি বাঁধিতে হইবে। তজ্জন্ত

প্রত্যেক গান গাইবার সময় তাম্বুরার খরজের তার ব্যতীত অত্যাশ্চর্য্য তারের সুর বদলাইতে হইবে। তাহাতে কোনই হানি নাই। এতদ্বারা, সারঙ্গী প্রভৃতি তরফ-বিশিষ্ট যন্ত্রে হুতন ঠাটের রাগ বাদন কালীন, বাদকেরা সর্বদাই তারের সুর বদলাইয়া থাকেন।

তাম্বুরা বাঁধার জন্ত, প্রত্যেক গানের স্বরলিপির উপর, সঙ্গতের সুর কএকটি একবার লিখিত থাকা উচিত; গাইবার সময় তদনুসারে তার বাঁধিয়া, যখন যখন ঐ সকল সুর স্পর্শক বিধানে কণ্ঠে উচ্চারিত হইবে, তখন সেই সেই সুরের তারে আঘাত হইবে: যেমন ইমানে প, ন, স র গ; কেদারায় প, ধ, ন, স ম; কানড়ায় প, নো, স র ম; ভৈরবীতে প, ধো, স গো ম; ইত্যাদি। অতঃপর সুরের সময়, এবং দ্রুত আরোহণাবরোহণের সময় খরজের বুড়ী ধনিত হইবে। আবার এক রাগের ভিন্ন ভিন্ন গানেও সঙ্গতের সুর বিভিন্ন হইতে পারে। এই প্রকার সঙ্গতই যে সর্বত্রাংশে নির্দোষ, তাহা নহে: কেননা গানের ব্যবহার্য্য আরও যে যে সুর উচ্চাতে বাকি থাকিতেছে, (যেমন কড়ি-ম), তাহাদের সময় খরজ ধনির তত মিল হইবে না। কিন্তু সংক্ষেপে ঐ প্রকার সঙ্গত ব্যতীত উত্তমতর সঙ্গত হওয়া অসম্ভব। দ্বিতীয় ভাগে দুই একটা গানে তাম্বুরার সঙ্গত স্বরলিপি যোগে লিখিয়া দেখান যাইবে।

চলিত নিয়মাপেক্ষা ঐরূপ করিয়া তাম্বুরা বাজান কিছু কঠিন হইবে বটে, সে অতি সামান্য। বিনা পরিশ্রমে কোথায় সুখ পাওয়া যায়? ইউরোপে ইদানী এ রূপ প্রথা হইয়া পড়িয়াছে যে, গায়ক পিয়ানো বাজাইতে না পারিলে, তাহার প্রতিষ্ঠা নাই; সেই পিয়ানো বাদন যে রূপ কঠিন, তাহার সহিত তাম্বুরার তুলনাই হয় না। উপরে যে অভিনব সঙ্গত প্রণালীর প্রস্তাব

* গানের সহিত উচিত মত সুর-সঙ্গতের প্রয়োজন হইতেই, ইউরোপে ‘বহুমিল’ শাস্ত্রের উৎপত্তি হইয়া, তাহা এক্ষণে অদ্ভুত উন্নতি লাভ করিয়াছে; এ কারণ ইউরোপীয় সঙ্গীতে বহুমিল ভিন্ন অন্য প্রকার সুর-সঙ্গত ব্যবহার নাই, এবং সেই জন্যই ইউরোপীয় অর্কেস্ট্রা, ব্যাণ্ড, প্রভৃতি বাদ্য এত প্রকার যন্ত্র ব্যবহৃত হইয়া থাকে। বহুমিল প্রণালী সঙ্গীত বিদ্যাব সর্বোচ্চ অঙ্গ। ইহার প্রকৃত নিয়মানুসারে গানে সুর-সঙ্গত প্রযুক্ত হইলে, গীতাদি যে কতদূর বিচিত্র ও সুশ্রাব্য হয়, তাহা বহুমিল-জাত লোকমাত্রেই অবগত আছেন। কিন্তু ভারতীয় সঙ্গীত সমাজে বহুমিলের নিয়ম এখনও অপরিজ্ঞাত রহিয়াছে। সহসা সে নিয়মে সঙ্গত-প্রণালী আমাদের গানে ব্যবহার করিলে, অমত্যাগবশত অনেকে তাহার সৌন্দর্য্য প্রণিধান নাও করিতে পারেন; বিশেষতঃ শিক্ষা ও সাধনা ব্যতিরেকে তদনুযায়িক সঙ্গত যন্ত্রে বাদন করাও সহজসাধ্য নহে। এই হেতু সে প্রকার সুর-সঙ্গতের বিষয় এ প্রস্থে উল্লেখ করিলাম না। প্রস্থান্তরে তদ্বিষয়ক নিয়ম ও উপদেশাদি প্রকাশ করার বাসনা রহিল।

করা হইল, যাঁহার উহা ভাল না লাগিবে, তিনি প্রচলিত নিয়মে তাহা বাজাইয়া গাইবেন; তাহারও নিবেদন নাই। একেবারেই কোন নূতন প্রণালী যে সর্বত্র সমাদৃত হইবে, এ রূপ আশা করা নিতান্ত ছুরাকাজ্ঞা। আমাদের গানে প্রচলিত তাহুরার সঙ্গত-প্রণালীর উন্নতি হওয়া আবশ্যিক; তদ্বিষয়ে সংগীত সমাজের মনঃসংযোগ করাই এই প্রস্তাবের উদ্দেশ্য। তবে লেখকে মনে যে নিয়ম ভাল বোধ হইল, তাহাই উপরে প্রকাশিত হইল। অত্যা সংগীতবিজ্ঞ লোকে উহা অপেক্ষা শ্রেষ্ঠ প্রণালী উদ্ভাবন পূর্বক তাহা প্রস্তাবনা করিলে, আরও ভাল হয়। এই রূপেই বিজ্ঞার উন্নতি হইতে থাকে। নতুন চিরকাল যাহা হইয়া আসিতেছে, তদপেক্ষা ভাল আঁ কি হইবে—এ রূপ মনে করিলে, চিরকাল মাতৃ ক্রোড়েই থাকিতে হয় কিন্তু মধ্যে মধ্যে লোকের উচিত বুদ্ধি হয় বলিয়াই, জন সমাজের এত উন্নতি হইয়াছে।

১৪শ. পরিচ্ছেদ:—মাত্রা, ছন্দ ও তালাদির বিবরণ।

গীত ক্রিয়ার কাল, অর্থাৎ যে সকল সুরে গান হয়, তাহাদের স্থায়িত্ব কাল, কখন পরিমিত—কখন অপরিমিত রূপে, ব্যয়িত হইয়া থাকে। যে গীতে কাল-ব্যয়ের কোন পরিমাণ থাকে না, তাহাকে ‘কথকতা’ অথবা ‘আলাপ’ বলা যায়; এবং যে গীতে কালের পরিমাণ থাকে, তাহাকে ‘গান’ বলা যায়।

লয় ও তাল:—গীতের আত্মোপাত্তে কাল-পরিমাণের নিয়ম এক সমান রাখাকে ‘লয়’ কহে (‘লয়ঃ সাম্যম্’ ইতি অমরকোষঃ)*। সেই লয়ে, অর্থাৎ কাল পরিমাণের তুল্যতাকে, রক্ষা ও শাসন করাই তালের উদ্দেশ্য—অর্থাৎ

* মঙ্গীতকারে লয়ের এই রূপ ব্যাখ্যা করা হইয়াছে, যথা—“কালের অবিচ্ছেদ্য গতির নাম লয়”; এবং হুদঙ্গমঞ্জরীতে—“ক্লপ, দীর্ঘ, প্লুত, অর্দ্ধ এবং অণু এই পাঁচটা মাত্রায়ৈব কালের অবিচ্ছেদ্য গতির নাম লয়”, এই রূপ লিখা হইয়াছে, যাহার কোন অর্থ হয় না। অসমান অনিয়মিত রূপেও গানকালের গতি অবিচ্ছেদ্য থাকিতে পারে; তাহা হইলেও কি লয় হয়? কালের অবিচ্ছেদ্য গতির মধ্যে নিয়ম, অনিয়ম—দুইই থাকিতে পারে। অতএব লয়ের এইরূপ ব্যাখ্যা অতিশয় অশুদ্ধ। “তালমালা” নামক তালবিষয়ক পুস্তকেও, গ্রন্থকার লয়ের উক্ত প্রকার অশুদ্ধ ব্যাখ্যার নকল করিয়াছেন।

গান ক্রিয়ার লয় প্রদর্শন কবাকে 'তাল'* কহে। লয় প্রকাশ করণার্থ গানের কোন কোন অক্ষর সবলে উচ্চারণ করিতে হয়; সেই বলবৎ উচ্চারণের নাম 'প্রস্বন' (accent)। এক করতলের উপর অপর করতলের আঘাত দ্বারা অর্থাৎ কর-তালিদ্বারা ঐ প্রস্বন প্রদর্শিত হয় বলিয়া, গান কালের ঐ রূপ পরিমাণ করার নাম তাল রাখা হইয়াছে।

মাত্রা:—গান কালের উক্ত সমপরিমাণ অসংখ্য প্রকারে করা যায়; সেই জন্ত ছন্দ অসংখ্য প্রকার। যে একটি আদর্শ কালের অনুপাতানুসারে ঐ পরিমাণের সমতা হয়, ও যাঁহার গণনানুসারে ছন্দের বিভিন্নতা হয়, সেই কালটির নাম "মাত্রা"†। মাত্রার সমপরিমাণানুসারে সাংগীতিক ক্রিয়া-ব্যাপক সকল কালই বিভাগ প্রাপ্ত হয়, সূত্রাং মাত্রাই লয়।

মাত্রা-শিক্ষা:—মনে কর, ১—২—৩—৪, এই চারিটি অল্প সমান সমান কালে উচ্চারণ করিয়া, ও ১-এর উপর প্রস্বন ও তালি দিয়া, উহাদিগকে যদি

* "তালোগীত গতেঃ সাম্যাকারী——।" সঙ্গীতসমযমাঃ।

† "তালঃ কালিকিয়ামানং লয়ঃ সাম্য মথাদ্রিযাং।" অমরকোষ।

‡ সঙ্গীতসার ও যুদ্ধমঞ্জরীতে মাত্রার যে ব্যাখ্যা করা হইয়াছে, তাহাতে তাঁহার প্রকৃত অর্থ হয় নাই। গ্রন্থকারগণ মাত্রার অর্থের জন্য ব্যাকরণ শাস্ত্রের মত অবলম্বন করাতেই মহা ভ্রমে পতিত হইয়াছেন। ঐ সকল গ্রন্থে লিখিত হইয়াছে যে, "বর্ণোচ্চারণ কালের নাম মাত্রা"; এবং "হ্রস্ব, দীর্ঘ, দ্রুত ও ব্যঞ্জন, এই চারি প্রকার মাত্রা সঙ্গীতে ব্যবহার হয়।" অশ্রুত্যা ভ্রম! ঐ প্রকার কথা সঙ্গীত-বিশ্তোচিত হয় না; কারণ স্বরের স্থায়িত্ব বলতর প্রকারে হইয়া থাকে। আরও যুদ্ধমঞ্জরীতে সংস্কৃত সঙ্গীত-গ্রন্থের "পঞ্চ লঘুকরোচ্চার কালো মাত্রা সমীরিতা", এই শ্লোকটির মধ্যমানে মাত্রার অর্থ অবধারিত করিতে গিয়া, গ্রন্থকার সমূহ ভ্রান্তিভালে জড়িত হইয়াছেন। (১২শ. পরিচ্ছেদে তালের বিবরণ দেখ।) মাত্রার বিশুদ্ধ অর্থ-জ্ঞানভাবেই ঐ সকল গ্রন্থে ভিন্ন ভিন্ন তালের নিয়ম যে রূপ ব্যাখ্যাত হইয়াছে, তাহাও অশুদ্ধ হইয়া গিয়াছে; তাহা ক্রমে দেখাইতেছি। হ্রস্ব ও তাল, এই দুইটি মাত্রা জিনিস লইয়াই সঙ্গীত শ্য। অতএব লয় ও মাত্রার বিশুদ্ধ উপপত্তি বোধ না থাকিলে, সঙ্গীতের রীতিমত ও পরিশুদ্ধ সরলিপি কবা অসম্ভব; কেননা কেবল স্বর লিখিলেই সরলিপি হয় না। গানের কিম্বা গানের স্বরসমূহের, ও তালের বোল বিষয়ক অক্ষরের, স্থায়িত্ব পরিমাণ করা, সহজ কাব্য নহে; সেই স্থায়িত্বানুযায়িক তালের জন্যই সরলিপির যে কিছু কঠিন্য। অতএব স্বরের স্থায়িত্ব বিশুদ্ধ ও স্ববোধ্য না হইলে, সরলিপিদ্বারা সঙ্গীত শিক্ষা করা অসম্ভব। ঐ ক্রটি প্রযুক্তই সঙ্গীতসার, কণ্ঠকৌমুদী, যন্ত্রক্ষেত্ৰদীপিকা, প্রভৃতি গ্রন্থগুলির সরলিপি সম্যক্ ফলোপধায়ক হয় নাই।

তবলামালতেও মাত্রার উক্ত অসঙ্গত ও অপরিষ্কার ব্যাখ্যার অনুকরণ করা হইয়াছে; সূত্রাং মাত্রার বিশুদ্ধ নিয়মভাবে, উহাতেও তালের ঠেকার বোলগুলির যে প্রকার মাত্রা নির্দেশ করা হইয়াছে, তাহা প্রায়শই অশুদ্ধ ও অসঙ্গত হইয়াছে; তাহা পরে দেখাইতেছি। তালের মাত্রা দেখাইবার জন্য এই পুস্তকে ঠেকার বোলসমূহে যে প্রকার মাত্রা-চিহ্ন যোগ করা হইয়াছে, তদ্বারা অক্ষরগুলির প্রকৃত স্থায়ী কাল কোন রূপে বোধ হইতে পারে না; প্রত্যেক অক্ষরের স্থায়িত্ব জানিতে না পারিলে, পুস্তক দেখিয়া কখনই তাল শিক্ষা করা সম্ভব হয় না।

চারি বার আবৃত্তি করা যায়, যেমন ১' ২ ৩ ৪ | ১' ২ ৩ ৪ | ১' ২ ৩ ৪ | ১' ২ ৩ ৪
তাহা হইলে একটি ছন্দের উদ্ভব হয়; ইহার প্রত্যেক প্রশ্নন বা তালির কার
সমান চারি ভাগে বিভক্ত হইতেছে বলিয়া, সেই প্রত্যেক ভাগ—অর্থাৎ ৫
প্রত্যেক অঙ্ক—এ ছন্দের মাত্রা; অতএব এই ছন্দটির মাত্রা সমষ্টি ষোল, ইহ
সহজেই বুঝা যায়; উহার নাম হইল চতুর্মাত্রিক ছন্দ। আবার, ১—২—৩
কেবল এই তিনটি অঙ্ক এই রূপ উচ্চারণ করত, ১-এর উপর প্রশ্নন ও তালি
দিয়া, চারি বার আবৃত্তি করিলে, যেমন ১' ২ ৩ | ১' ২ ৩ | ১' ২ ৩ | ১' ২ ৩
এই রূপ আর এক ছন্দের উদয় হয়; তাহার প্রত্যেক তালি সমান তিন ভাগ
হওয়াতে, সেই প্রত্যেক ভাগও অর্থাৎ অঙ্কও এই ছন্দের মাত্রা; সুতরাং ৫
ছন্দের মাত্রা সমষ্টি ১২, এবং উহার নাম হইল ত্রিমাত্রিক ছন্দ। এই অঙ্কগুলি
যদি এক এক সেকেণ্ডে এক একটি উচ্চারণ করা যায়, তাহা হইলে মাত্রা
কাল-পরিমাণ এক সেকেণ্ড হইবে; কিম্বা যাহার যে রূপ নাড়ীর গতি, সেই
প্রত্যেক গতির সহিত যদি এক একটি অঙ্ক উচ্চারণ করা যায়, তথায় মাত্রা
পরিমাণ এক নাড়ী হইবে; এই রূপ অথ কোন পরিমাণও হইতে পারে
মাত্রা-কালের কোন নির্দিষ্ট পরিমাণ নাই; যখন যে পরিমাণে তাহা স্থায়ী কর
যাইবে, তাহাই ছন্দের আচ্ছোপান্তে সমান ও অংশও থাকিবে। এই রূপ কো
কালানুসারে প্রত্যেক অঙ্ক উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে, ভূমিতে অঙ্গুলীর টোকা দি
হয়, এবং প্রশ্ননের উপরিস্থ টোকাটি আপেক্ষাকৃত জোরে দিতে হয়; তাহার
এক একটি টোকা এক এক মাত্রার উদ্ভব প্রতিরূপ ও নিদর্শক হয়, এবং
তদ্বারা লয় অনুভূত হইয়া মাত্রার সমপরিমাণের শাসন ও অভ্যাস হইয়
থাকে। এই স্থানে ৩১ পৃষ্ঠার নিম্নতম পারগ্ৰাফস্থ উপদেশসকল স্বরণ করি
হইবে।

উক্ত ১ ২ প্রভৃতি অঙ্কস্থানে বর্ণ উচ্চারিত হইলেই, গানের মত হয়। উক্ত
প্রথম ছন্দে ১৬টি অঙ্ক একই ভাবে উচ্চারিত হওয়াতে, এক্ষেত্রে মত শুনা
উহাকে বিচিত্র করিতে হইলে, ১৬ অপেক্ষা কম সংখ্যক অঙ্ক বা বর্ণ কতকটি
উচ্চারণ করিলেই, তাহা হয়। মনে কর, যদি ১২টি 'লা' বর্ণ উচ্চারণ করিয়া
তাহাতেই এই ১৬ মাত্রা পূরণ করিতে হয়, তাহা হইলে কোন কোন লা-
যে একের অধিক মাত্রা পড়িবে, ইহা সহজেই বুঝা যায়। ১২ মাত্রায় ১
লা উচ্চারণ করত, বাকি চারি মাত্রা উহারই কোন চারিটি লা-এ যোগ
করিলে, চারিটি লা-এ দুই দুই মাত্রা, ও অটটি লা-এ এক এক মাত্রা পড়ি
১৬ মাত্রা পূর্ণ হয়। আবার, উক্ত ১৬ মাত্রা যেমন চারি চারি মাত্রা অনুসারে
চারি ভাগ হইয়াছে, এই ১২টি লাও তেমনি চারি ভাগ হইলে, প্রত্যেক

ভাগে তিনটি করিয়া লা পড়ে, ইহা অতি সহজ কথা; সেই তিনটি লা-এর একটি লা দুই মাত্রার কালে, অর্থাৎ এক মাত্রার দ্বিগুণ কালে, ও আর দুইটি লা এক এক মাত্রার কালে উচ্চারিত হইলে, চারি মাত্রা পূর্ণ হয়; কিম্বা আরও বিচিত্রতার জন্ত কোন ভাগে চারি মাত্রার চারি লা, অপর ভাগে দুই মাত্রা করিয়া দুই লা, ইত্যাদি প্রকারে উচ্চারিত হইতে পারে: যথা,—

$\left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লা} - \text{লা} \ \text{লা} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লা} \ \text{লা} \ \text{লা} - \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লা} \ \text{লা} \ \text{লা} \ \text{লা} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লা} - \text{লা} - \end{array} \right|$

এ লা-এর পর কসি স্থানে আ উচ্চারণ করিবে, তাহা হইলে লাআ এই প্রকার উচ্চারণ হইয়া, লা দুই মাত্রা দীর্ঘ হইবে। স্বরলিপির ব্যবহৃত মাত্রার সংকেত যোগে উহা লিখিলে, এই রূপ হয়:—

$\left| \begin{array}{c} \text{লা} : - : \text{লা} : \text{লা} \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : - \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \text{লা} : - : \text{লা} : - \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right|$

আবার, এ ১৬ মাত্রায় যদি ১৬ অপেক্ষা অধিকতর বর্ণ উচ্চারণ করিতে হয়, তাহা হইলে কোন দুইটি বর্ণ কোন এক মাত্রা-কালের মধ্যে কাষেই লইতে হইবে; এবং এক মাত্রার মধ্যে যদি দুইটি বর্ণ সম কালে উচ্চারিত হয়, তাহার প্রত্যেকেকে অর্দ্ধ মাত্রা করিয়া লাগে,—ইহা বুঝিতে বোধ হয় কঠিন হইবে না। অর্দ্ধ মাত্রা এই রূপেই ব্যবহার হয়। মনে কর, যদি ২১টি লা : ৬ মাত্রার মধ্যে উচ্চারণ করিতে হয়, তাহা হইলে সহজে ১৬ মাত্রায় ১৬ লা, ও বাকি ৫টি লা এ ১৬ লা-এর কোন পাঁচটির সহিত তত্তৎ মাত্রার মধ্যে উচ্চারিত হইবে, তাহা হইলেই ২৬ মাত্রা ঋপিবে; যথা,—

$\left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লা} \ \text{লালা} \ \text{লা} \ \text{লা} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লালা} \ \text{লালা} \ \text{লা} \ \text{লা} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লা} \ \text{লালা} \ \text{লা} \ \text{লালা} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লা} \ \text{লা} \ \text{লা} \ \text{লা} \end{array} \right|$

মাত্রা ভগ্নরূপে ব্যবহার হইলে, এ রূপ যোড়া যোড়া, কিম্বা যে কএকটিতে একটি পূর্ণ মাত্রা হয়, ততটি ভিন্ন ব্যবহার হয় না। এ উদাহরণ স্বরলিপিতে লিখিলে এই রূপ হয়; যথা—

$\left| \begin{array}{c} \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right|$

$\left| \begin{array}{c} \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right|$

এই রূপে ছন্দ সকল গঠিত হইয়া থাকে। গানের অক্ষরসকল ঐ প্রকার নিয়মে নানা রূপে স্থায়ী হইয়া লঘু গুরু হয়; এবং ঐ রূপেই তালের ও ছন্দের মাত্রা নিরূপিত হইয়া থাকে।

এক্ষণে প্রশ্ন হইতে পারে, যে সংগীত-ক্রিয়া-ব্যাপক কালকে তুল্য পরিমাণে বিভাগ করার উদ্দেশ্য কি? উদ্দেশ্য এই: সংগীত ক্রিয়া তুল্য কালে সম্পন্ন হইলে, একটা গীত কিষাণ গৎ আরদ্ধ হইয়া, কি রূপ নিয়মানুসারে পর পর কার্য হইবে, শ্রোতা পূর্ব্বদ্বৈ তাহার আভাষ পাইয়া প্রস্তুত থাকিতে; পারেন; এবং সেই আভাষানুসারে শ্রোতার মনে যে আকাঙ্ক্ষার উদয় হয়, সংগীত-শিল্পী তাহা যত দূর পূরণ করেন, শ্রোতা তত দূর পরিতৃপ্ত হয়। তুল্য কাল হইলেই, শ্রোতা গানের কিষাণ গতের পশ্চাৎ পশ্চাৎ গমন করিতে পারেন; কেননা তুল্যতার নিয়ম একই রূপ ও অপরিবর্তনীয়। অসমান কালের কোনই নিয়ম থাকে না; সেই জন্ত ‘কি যে হইবে’, তাহাও জানা যায় না; এই কারণ বশতঃ তাল-হীন সংগীত সম্পূর্ণ তৃপ্তিজনক হয় না। এই জন্ত সকল যুগে ও সকল দেশেই সংগীতের কাল তুল্য পরিমাণে বিভক্ত হইয়া ব্যবহার হইতেছে। যে কায করা যায়, তাহা যদি অপরে বুঝিতে পারে, তাহা হইলেই সেই কাবের আদর হয়; কেননা তদ্বারা অত্মের মনোবর্ষণ হয়। অতএব তাহা বুঝিবার জন্তই শিক্ষা ও উপদেশের প্রয়োজন; এই হেতু সংগীতে অশিক্ষিত অপেক্ষা শিক্ষিত ব্যক্তি, অর্থাৎ সমজ্জদার লোকে, সংগীতে অধিক রস পাইয়া থাকেন। সংগীতে কালের যেমন তুল্যতা রক্ষার প্রয়োজন, ধ্বনিরও সেই রূপ একটা অপরিবর্তনীয় নিয়মের প্রয়োজন; সেই জন্তই নাদ-সাংগর হইতে সা রি গ ম প্রভৃতি, এরূপ কএকটা নিয়মিত ধ্বনি বাছিয়া লওয়া হইয়াছে, যাছাদিগকে চিনা যাইতে পারে। অনিয়মিত ধ্বনি ও কাল কখনই শিক্ষা হইতে পারে না। বুঝিবার অনুপায় ও অনভ্যাস বশতই বিদেশীয় কাব্য ও সংগীত ভাল লাগে না; কিন্তু তাহা শিক্ষা করিলে, তাহাতে যথেষ্ট রস পাওয়া যায়। সেই রূপ, রাগ-রাগিণী না বুঝিলে, খেয়াল রূপদের মজা পাওয়া যায় না।

ছন্দ:—সংগীতের কালকে সর্বদা একই ভাবে তুল্য বিভাগ করিলে, সংগীত এক ঘেয়ে হইয়া পড়ে; অতএব কাল পরিমাণের অভিনবতা—বিচিত্রতার জন্ত ছন্দের উদ্ভব হইয়াছে। প্রত্যেক ছন্দে কালেরও তুল্যতা রক্ষা হয়; এবং সুরসকল নানা প্রকার নিয়মানুসারে লঘু গুরু হইয়া, সংগীতের কাল-ক্রিয়ার সুন্দর বিচিত্রতা সম্পাদিত হয়। এই জন্ত ছন্দ এত মনোহর। মাত্রার সমান পরিমাণানুসারে যে কোন নিয়মিত কার্য করা যায়,

তাহাতেই এক প্রকার ছন্দ হয় বটে; কিন্তু ছন্দে আরও একটু বিশেষ আছে; যথা :—

যে পরিমিত মাত্রাবিশিষ্ট রচনার মধ্যে কার্যসকল বারবার লঘু গুরু হইয়া, মধ্যে মধ্যে তাহা নিয়মিত অন্তরে প্রসন্নদ্বারা বিভাগ প্রাপ্ত হয়, তাহাকে 'ছন্দ' কহে । নিম্নে নানা বিধ ছন্দের উদাহরণ প্রদত্ত হইল :—

পঙ্কটিকা* ।

[মোহন্যকার ।

মা কুরু ধনজনযৌবন গর্বং; হরতি নিমেষাং কালঃ সর্বং ।

মায়াময় মিদ মখিলং হিতা, ব্রহ্মপদং প্রবিশাশু বিদিতা ॥

চৌপোতা ।

[পিঙ্গল (প্রাকৃত) ।

জস্র নীমসি গঙ্গা, গোরি অধঙ্গা, গিম পিঙ্গিঅ ফণিহারা ।

কণ্ঠে টুঠিঅ বীসা, পিঙ্গন দীমা, সন্তারিঅ সংসারা ॥

পংক্তি ।

[ছন্দঃকুসুম ।

প্রেম যথা অধিকার করে, মান কি গৌরব তুচ্ছ তথা ।

মানবশে হয় গর্ব মনে; গর্বিত বঞ্চিত সখা স্তখে ॥

মানবক ।

[ছন্দোমঞ্জরী ।

আদি-গতং তুর্য-গতং, পঞ্চমকং চান্তগতং ।

শ্রাদ্ধগুরুচেৎ তৎকথিতং, মানবক ক্রৌড়মিদং ॥

রজনিরক্ত তমসবন্ধ যোরা রবি কিরণগন্ধ,

মপিৰ্গন্ধি লদ্ধ রুদ্ধি রহসনেব তামসী । (পিঙ্গল ।)

লম্বত্ৰিপদী ।

[সম্ভাবশতক ।

করিব বলিয়া, রহিলে বসিয়া, করা কভু নাহি হয় ।

করণীয় বাহা, আশ কর তাহা, বিলম্ব উচিত নয় ॥

ছরিগীত ।

[পদ্যপাঠ ।

শিথিবে কালে বাহা, থাকিবে চির তাহা ।

অকালে বৃথা শ্রম, বালির বাঁধ সম ॥

ভূজঙ্গপ্রয়াত ।

মহা কদ্র বেশে মহাদেব সাজে ।

বতন্তুম্ বতন্তুম্ শিঙা যোর বাজে ॥

* ছন্দ সহজে বুঝাইবার নিমিত্ত কাব্যছন্দের উদাহরণ প্রদত্ত হইল; কেননা সঙ্গীতের ছন্দ, অর যোগ ব্যতীত সামান্য বাক্যে উচ্চারিত হইলে, কাব্য ছন্দের ন্যায়ই শুনায। কবিতার ছন্দ ও সঙ্গীতের তাল, এতদ্বয়ের মূল নিয়ম একই প্রকার ।

উপরে সংস্কৃত ছন্দের উদাহরণ অধিক করিয়া দিবার তাৎপর্য্য এই যে, প্রকৃত ছন্দ সংস্কৃত ভিন্ন বাঙ্গালা ভাষায় পাওয়া যায় না; সংস্কৃতে ছন্দের পারিপাট্য, বিচিত্রতা ও মধুরতা যে রূপ অধিক, এমন অন্য ভাষায় নাই; এই জন্যই সংস্কৃত পদ্যের এত মাদুর্য্য ।

সংগীতের তালগুলি এক একটি ছন্দ। ছন্দোবদ্ধ স্বরসমূহের নান বিধ স্থায়িত্বের কালসকলের মধ্যে পরস্পর আনুপাতিক সম্বন্ধ, অর্থাৎ কেহ কাহার দ্বিগুণ বা অর্ধ বা সিকি, ইত্যাদি; ইহা পূর্বে দেখাইয়াছি। এই জন্ত ছন্দ যেমনই কেন নূতন হউক না, একবার কতক দূর শুনিলেই, তাহার নিয়ম বুঝা যায়। যে ছন্দ শীঘ্র বুঝা যায় না, তাহাতে অবশ্যই কোন দোষ থাকে। যে রূপ মাত্রা লইয়া ছন্দ গঠিত হয়, তাহা গানের অক্ষর সংখ্যানুরোধে নানা প্রকারে খণ্ডীকৃত হইলেও মাকল্যে পূর্ণ ভাবেই থাকে, অর্থাৎ ছন্দের মাত্রা সমষ্টি একটি পূর্ণ রাশি; কারণ তুল্য কালিক ক্রিয়া দ্বারা একটি কালাত্মক রাশির বিভাগ কল্পনাই ছন্দের মূল।

স্বরলিপিতে ছন্দের পদবিভাগ।

উপরে ছন্দের যে কএকটি উদাহরণ দেওয়া হইল, তাহাদের মধ্যে তালি ও প্রশ্ন স্থান নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে: (রেফ চিহ্নিত বর্ণসমূহের উপর তালি ও প্রশ্নন) যথা—

১. মা কু ক ধনজনবোঁবন গর্ষণঃ; হরতি নিমেষাৎ কালঃ সর্ষণঃ।
২. জম্ব সীসহি গঙ্গা, গোঁরি অদঙ্গা, গিঁম পিক্সিঅ ফগিহারা।
৩. প্রেম যথা অধিকার করে, মান কি গোঁরব তুচ্ছ তথা।
৪. আদি-গর্তং তুঁধ্য-গর্তং, পঞ্চম-কর্ণান্তগর্তং।
৫. রজনিরন্ধ তনসবন্ধ ঘোঁরা রবি কিঁরগগন্ধ,
৬. করিব বলিয়া, রহিলে বসিয়া, করা কতু নাহি হয়।
৭. শিথিবে কালৈ যাহা, থাকিবে চির তাহা।
৮. মহা কদ্র বেষে মহাদৈব সাজে।

চারিটি প্রশ্নের ন্যানে একটি ছন্দ কিষা তাল হইতে পারে না। এ প্রশ্ন স্থানে করতালি কিষা কোন আঘাত দেওয়াকে তাল কিষা তালি দেওয়া কহে, ইহা পূর্বেই ব্যক্ত হইয়াছে। ছন্দের মধ্যে প্রশ্ন দুই প্রকার: প্রবল ও দুর্বল। উপরে যে প্রশ্ন দেখান হইল, তাহা প্রবল প্রশ্ন; তদ্যতীত অন্য স্থানে যে প্রশ্ন, তাহা দুর্বল প্রশ্ন; তাহা নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে। সংগীতের স্বরলিপিতে প্রশ্ন ও তালি পরিষ্কার রূপে প্রদর্শনার্থ, সাংকেতিক ও সার্গম, উভয় স্বরলিপিতে, প্রত্যেক ছন্দকে প্রশ্নানুসারে ছেদদ্বারা বিভাগ করা হয়; তাহা করিলে, বর্ণের উপর প্রশ্ন-সূচক আর কোন

চিহ্নের প্রয়োজন হয় না। প্রত্যেক ছেদের অব্যবহিত পরবর্তী বর্ণে প্রসঙ্গ,
এ রূপ বুঝিতে হইবে; যথা,—

| মা কুরু | ধন জন | যৌবন | গর্ভং ||

সাংকেতিক ও সার্বম, উভয় সরলিপির মাত্রা-চিহ্ন ও তালি .বিভাগানুসারে,
উক্ত ছন্দ কএকটির তালি ও মাত্রা নিম্নে প্রদর্শিত হইল:—

| মা : — | কু : ক | ধ : ন | জ : ন | যৌ : — | ব : ন | গ : — | গর্ভ : — || ১

| জ : সু | নী : — : স : হি | গ : — : দ্বা : — | গো : — : রি : অ | ধ : — : দ্বা : — |
| গি : ম : পি : — | ক্রি : অ : ফ : গি | হা : — : রা : — | : : || ২

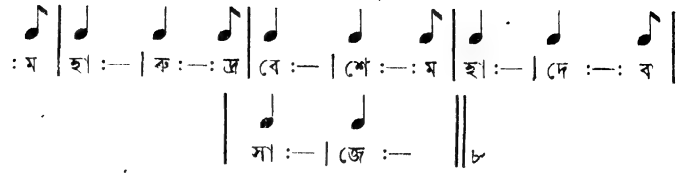
| প্রে : — : ম : য | থা : — : অ : ধি | কা : — : র : ক | রে : — : : || ৩

| আ : — : দি | গ : তং : — | তু : — : যা | গ : তং : — || ৪

| র : জ : নি | র : — : ক্র | ত : ম : স | ব : — : ক্র | ঘো : — : রা | — : র : বি |
| কি : র : গ | গ : — : ক্র || ৫

| ক : রি : ব | ব : লি : য়া | র : হি : লে | ব : সি : য়া | ক : রা : ক | তু : না : হি |
| হ : য় : : : || ৬

| শি : ধি : বে | কা : লে | যা : হা | থা : কি : বে | চি : র | তা : হা | ৭ .
ন



উক্ত রূহং ছেদের পরবর্তী বর্ণে প্রবল প্রশ্ন, এবং ক্ষুদ্র ছেদের পরবর্তী বর্ণে দুর্বল প্রশ্ন। দুইটি রূহছেদের মধ্যবর্তী অংশকে পদ অথবা গণ বলা যায়। উক্ত ১ম ও ৩য় ছন্দের প্রত্যেক পদে চারি মাত্রা; তথা মেচককে মাত্রা ধরা হইয়াছে। ২য় ছন্দের প্রত্যেক পদে আট মাত্রা তথায় কোণিককে মাত্রা ধরা হইয়াছে। ৪র্থ ছন্দের প্রত্যেক পদে তিন মাত্রা ও মেচক তথায় মাত্রা। ৫ম ও ৬ষ্ঠ ছন্দের প্রত্যেক পদে ছয় মাত্রা, ও কোণি তথায় মাত্রা। ৭ম ছন্দের এক পদে তিন মাত্রা, তৎপর পদে চারি মাত্রা, এই রূপ দুই পদের আবর্তন। ৮ম ছন্দের প্রতি পদে পাঁচ মাত্রা। প্রশ্নের অনুরোধে ২ ও ৮ম ছন্দের শেষ পদের কতক অংশ প্রথম পদের পূর্বে গিয়াছে। ছন্দোবিশেষে প্রায়ই এরূপ হয়; ইহা কিছুই অসঙ্গত নহে; কারণ ছন্দের বারম্বার আবর্তন হইলে, চাক্রের ন্যায় তাহার পূর্ব পদের নিশ্চয়তা থাকে না, এবং ঐ শেষ পদও এরূপ খণ্ডিত দেখায় না। এই জন্য ছন্দকে 'রত্ন' বলে। উক্ত ক্ষুদ্র ছেদের স্থানে রূহছেদ দিয়া, এক পদকে দুই পদ করিয়াও, লিখা যাইতে পারে; তাহাতে বর শিক্ষার্থীদের অভ্যাসের সুবিধা হয়। এক্ষণে এই সিদ্ধান্ত হইতেছে যে, কতকগুলি মাত্রা মিলিয়া একটী পদ বা গণ হয়; এবং সেই রূপ চারি পদে অর্থাৎ গণে, অথবা

* গণ্যতে ইতি গণঃ, বাহ্য গণনা কণা যায়, তাহাকে গণ বলে; অর্থাৎ এক, এক দুই, এ দুই তিন, বা এক দুই তিন চার, ইত্যাদি গণনা ক্রমে যে মাত্রাসমূহ সম্বন্ধ হইয়া ছন্দ গঠিত হয় তাহাই গণ: যেমন এক-ক্রিয় বা একমাত্রিক গণ, দ্বি-ক্রিয় বা দ্বিমাত্রিক গণ, ত্রি-ক্রিয় বা ত্রিমাত্রিক গণ, চতুঃ-ক্রিয় বা চতুমাত্রিক গণ, ইত্যাদি।

† এই রূপ যে কেন হয়, তাহার মূল তত্ত্ব এই,— ছন্দের সমাপ্তিকে আকেপরহিত ও সম্পূর্ণ করিবার জন্য, কাব্যের কিম্বা সঙ্গীতের, সকল ছন্দই প্রবলতর প্রশ্ন বিশেষের উপর শেষ করা বিধি অতএব যে ছন্দের গণগুলি অতি দীর্ঘ, যেমন আট মাত্রা বা ছয় মাত্রা, অর্থাৎ স্থূল কথায় চারি মাত্রার কম নয়, সেই ছন্দ ঐ সুদীর্ঘ গণের ১ম, বা ২য়, বা ৩য় মাত্রায় শেষ হইলে (কেমনা তত্ব পর্য্যন্ত প্রশ্নের এলাকা), পুনরায় ছন্দ উচ্চারণের পূর্বে, উক্ত গণের বাকি মাত্রাগুলির কাল পূরণ^১ এতক্ষণ বিরাম দিতে হয়, যে তাহাতে বিরক্তি ধরে, এই জন্য অপেক্ষণ বিরাম দিয়া, ঐ গণের শেষে হইতেই পুনরায় ছন্দ আরম্ভ করিতে ইচ্ছা হয়, যেমন উল্লিখিত 'চৌপোআ' ছন্দে; উক্ত লঘুত্রিপদী ছন্দের শেষে অত বিরাম কতক বিরক্তিকর, এই জন্য সব শেষে আর দুইটি বর্ণ উচ্চারণ করা যাইতে পারে, যেমন "ওষে, করিব বলিবা," ইত্যাদি; উক্ত পংক্তি ছন্দের শেষেও দুই নিম্নরূপ মাত্রায় দুইটি লঘু বর্ণ উচ্চারিত হইতে পারে, এবং তাহা প্রচলিতও আছে—যেমন তোটক ছন্দ।

চারিটা প্রশ্নে, একটা তাল হয়। 'মা'র্গম স্বরলিপিতে তালের যে যে স্থানে পদবিভাগ হয়, তত্রত্য মাত্রাজ্ঞাপক কোলন চিহ্ন উঠাইয়া দিয়া, সেই স্থলে দাঁড়ি বসাইতে হয়; স্মরণ্য ঐ ছন্দ তথায় কোলনের অর্থই প্রকাশ করে।

তালি ও ফাঁক:—উক্ত চারি পদ অথবা প্রশ্নকে সাধারণ কথায় তিন তালি ও এক ফাঁক* বলা যায়। কোন কোন তালে যে উহাপেক্ষা অধিক কিম্বা অল্প তালি ও ফাঁক দেওয়া যায়, তাহা কেবল সংগীত ব্যবসায়ীদিগের স্বেচ্ছা-ধীন ব্যবহার; নতুবা ছন্দের মূল নিয়মে সকল তালকেই তিন তালি ও এক ফাঁকে বিভাগ করা যায়। যে তালের যে ছন্দ, তাহার একবার পূর্ণ আরম্ভিতিকে তালের এক 'ফের' বা 'আঁওর্দ' কহে; (আরম্ভিত শব্দের অপভ্রংশে 'আঁওর্দ' হইয়াছে)। গীতাদিতে তালের এক এক ফের কোণায় পূর্ণ হইতেছে, তাহা দেখাইবার জন্য তিন পদে তিন তালি, ও এক পদে ফাঁক দেওয়া হয়। তালের ঐ এক ফেরে কাব্যচ্ছন্দের এক চরণ হয়; উহারই চারি ফেরে যেমন একটা পূর্ণ ছন্দ হয়, তেমনি সেই চারি ফেরে ক্রপদের এক তুক অর্থাৎ কলি হয়। উক্ত এক এক পদের মধ্যগত মাত্রার সংখ্যা ভেদে তাল ভেদ হয়; এবং তালের মাত্রাসমষ্টি সমান হইলেও, পদ মধ্যবর্তী ক্রিয়ার লঘু গুরুত্ব ভেদে, অর্থাৎ গীতের মাত্রাধার অক্ষরের লঘু গুরুত্ব ভেদে, তালের ছন্দ ভেদ হইয়া থাকে।

ছন্দের প্রকার ও জাতি।

কাব্যের ছন্দ যেমন দুই প্রকার,—বর্ণবৃত্ত ও মাত্রাবৃত্ত, সংগীতের ছন্দও সেই রূপ দুই প্রকার হইতে পারে। কিন্তু বর্ণবৃত্ত ছন্দ সংগীতে অতিশয় একঘেয়ে হয় বলিয়া, তাহা সচরাচর ব্যবহার হয় না। মাত্রাবৃত্ত ছন্দই সংগীতকাব্যের বিশেষ উপযোগী; এই জন্য সকল তালই মাত্রাবৃত্ত।

ব্যাকরণ-শাস্ত্রের নিয়মানুসারে ব্রহ্ম স্বরে যে রূপ লঘু, ও দীর্ঘ স্বরে গুরু উচ্চারণ হয়, সংগীতে গানের বর্ণসকল প্রায়ই সে নিয়মের অধীন হয় না। সংগীত-ছন্দের অনুরোধে ব্রহ্ম স্বরও গুরু রূপে, ও দীর্ঘ স্বর লঘু রূপেও উচ্চারিত হইতে পারে। ব্যাকরণে ব্যঞ্জন বর্ণকে অর্দ্ধ মাত্রিক বলে বটে; কিন্তু কি কাব্যের, কি সংগীতের, কোন ছন্দেই ব্যঞ্জন অর্থাৎ হসন্ত বর্ণ মাত্রা ও বর্ণ সংখ্যার মধ্যে পরিগণিত হয় না। ছন্দে হসন্ত বর্ণের কোন পৃথক মাত্রা নাই; উচ্চারণ সময়ে উহাতে কেবল জিহ্বা বা গুঠ সংলগ্ন হওয়া মাত্র। কাব্যচ্ছন্দে উহা পূর্বস্থিত ব্রহ্ম স্বরের গুরুতা সম্পাদন করে; ইহাতে

* ফাঁকের অর্থ ১৫শ. পরিচ্ছেদের প্রথমেই দ্রষ্টব্য।

প্রতিপন্ন হইতেছে যে, বাঞ্ছন বর্ণের জন্য যদি কোন মাত্রা ধরিতে হয়, তাহা পূর্ণ ভিন্ন অর্ধ নহে।

সংগীতের মাত্রারূপ ছন্দ, অর্থাৎ তালসকল প্রধানতঃ তিন জাতি; যথা:-

১. চতুর্মাত্রিক তাল: যেমন কাওয়ালী, আড়া, ঠুংরী, ইত্যাদি; ২. ত্রিমাত্রিক তাল: যেমন একতালা, খেমটা, ইত্যাদি; ৩. ঐ দুই জাতি তাল মিশ্র উৎপন্ন বিষম-পদী তাল: যেমন যৎ, ঝাপতাল ইত্যাদি। দ্বিমাত্রিক অষ্টমাত্রিক তাল চতুর্মাত্রিকেরই অন্তর্গত; এবং ষথাত্রিক তাল ত্রিমাত্রিকে অন্তর্গত। পর পরিলেছে উহাদের বিস্তারিত বিবরণ ও নিয়ম লিপিবদ্ধ হইতেছে। পূর্বে-প্রদর্শিত প্রথম তিনটি ছন্দ চতুর্মাত্রিক; ৪র্থ, ৫ম ও ৬ষ্ঠ ছন্দ ত্রিমাত্রিক; তৎপরে শেষ দুইটি ছন্দ বিষমপদী,—তাহার মধ্যে হরিগী ছন্দ* যৎ কিষা তেওয়ার অনুরূপ, এবং ভূজঙ্গপ্রয়াত ঝাপতালের অনুরূপ। ১২য়, ও ৫ম, এই তিনটি ছন্দ মাত্রারূপ; অবশিষ্ট ছন্দগুলি বর্ণরূপ।

পূর্বে বলা হইয়াছে যে কালের সমান পরিমাণের নাম লয়; সেই লয় ছন্দের জীবন। অতএব ছন্দের মাত্রাকে যতবার সমান দুই ভাগ কর যায়, তাহারও এক এক ভাগকে সেই ছন্দের মাত্রা বলা যাইতে পারে কারণ তাহাতেও লয়ের ব্যতিক্রম হয় না। এই হেতু চতুর্মাত্রিক ছন্দকে অর্ধ কিষা ষোড়শ মাত্রিকও বলা যায়; যেমন মনে কর, চতুর্মাত্রিক ছন্দের ঐ | ♩ ♩ ♩ ♩ | চারি মেচকের স্থানে, এই রূপ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | আট কোণিক প্রয়োগ হইতে পারে; তথায় কোণিককে মাত্রা ধরিলে, উহা কায়েই অষ্টমাত্রিক ছন্দ হইয়া পড়ে। আবার ঐ আট কোণিক স্থানে ১৬ দ্বিকোণিক বসাইয়া, সেই দ্বিকোণিককে মাত্রা ধরিলে, তখন তাহা কায়েই ষোড়শমাত্রিক ছন্দ বলিতে হয়। আবার তাহারই বিলোমে (ইন্ভার্সলী), চতুর্মাত্রিককে ত্রিমাত্রিক কিষা একমাত্রিকও বলা যাইতে পারে। সেই রূপ ত্রিমাত্রিক ছন্দকে ষথাত্রিক অথবা দ্বাদশমাত্রিকও বলা যায়। কিন্তু সুবিধার জন্য, কালের যে গরিষ্ঠ তুল্য বিভাগের উপর গানের অধিকাংশ অক্ষর পড়ে, সেই বিভাগানুযায়িক কালকেই মাত্রা রূপে গ্রহণ করা বিধি।

* হরিগীত ছন্দ বর্ণরূপ ও মাত্রারূপ, দুই প্রকারই হয়; মাত্রারূপ যথা,—

“মহিষ মর্দিনি, সিংহ নাদিনি, সিংহ বাহিনি, চণ্ডিকে।

বিন্ধ্য বাসিনি, বিকট হাসিনি, যমমহিষ ভয় ঋণ্ডিকে ॥”

† “যন্ত্রক্ষেত্রদীপিকা” নামক গ্রন্থে ছন্দের এক অস্তুত প্রমাণক মত প্রকাশিত হইয়াছে।

২. গ্রন্থকার ব্যাকরণের দোহাই দিয়া, প্রাচীন ছন্দঃ শাস্ত্রের মত উল্টাইতে যথা বস্তু পাইয়াছেন; অর্থাৎ

ঠেকা:—গীতাদিতে তালের ছন্দ ও লয় বিস্তৃত হইতেছে কিনা, তাহার প্রমাণ ও শাসনানার্থ, বাঁয়া, মৃদঙ্গাদি যন্ত্রে লঘু গুরু আঘাত পরস্পরা দ্বারা

ব্যাকরণের মতে ব্যঞ্জন বর্ণ অর্ধমাত্রিক বলিয়া, তিনি ছন্দের মধ্যে সংযুক্তাক্ষরের পূর্বস্থিত ক্রম স্বরকে গুরু উচ্চারণ জন্য দুই মাত্রিক বলিতে চাহেন না; তাহাকে দেড় মাত্রিক, এবং দীর্ঘ স্বরকে আড়াই মাত্রিক বলিতে উপদেশ করিয়াছেন। ইহা যে রহৎ ভ্রান্তি, তাহা ছান্দসিক মাত্রেরই স্বীকার করিবেন। তাহার ঐ মতে, একই ছন্দের সকল চরণে মাত্রাসমষ্টি যে সমতা থাকে না, তাহাও তিনি একবার মনে করেন না। বোধ হয় তাহার এরূপ সংস্কার যে, ছন্দের সকল চরণে মাত্রাসমষ্টি সমান থাকার প্রয়োজন নাই। উক্ত গ্রন্থকার কেবল দুই মাত্রা কালকেই গুরু বলেন না: এক মাত্রার অধিক হইলেই গুরু; তাহা সওয়া, দেড়, পোনে দুই, আড়াই প্রভৃতি মাত্রাও হইতে পারে, এই রূপ লিখিয়াছেন। ইহাকেই বলে যথেষ্টাচার। সর্বপ্রধান ছন্দোগ্রন্থ “পিঙ্গল” প্রণেতা বলিতেছেন, “স গুরু বন্ধ চুম্বতো”, অর্থাৎ গুরু সংজ্ঞা বন্ধ রেখা দ্বারা সংকেতিত, এবং তাহা ‘চুম্বতো’, অর্থাৎ দুই মাত্রা কাল ব্যাপিয়া তাহার উচ্চারণ থাকিবে। ছন্দোমঞ্জরীও সেই মত। এ বিষয়ে লক্ষ লক্ষ প্রমাণ আছে। অতএব ছন্দঃ শাস্ত্রকর্তারা লঘু গুরুব যে নিয়ম করিয়াছেন, তাহা অতীব ন্যায়সঙ্গত ও স্বভাবানুযায়ী; তাহাব অন্যথাচরণ করা অবিরেকতা বা অসঙ্গতাব ফল। যন্ত্রক্ষেত্রদীপিকায় ছন্দোলকার প্রস্তাব মধ্যে গ্রন্থকার সংস্কৃত চন্দোগ্রন্থের কতকগুলি বর্ণরত্ন ছন্দের লক্ষণ উদাহরণসহ লিপিবদ্ধ করিয়া, সকলেতেই কাওয়ালীর তাল প্রয়োগ করিয়াছেন; স্বতরাং তাহা অনেক স্থলেই অসঙ্গত হইয়াছে, কেননা সকল ছন্দের মাত্রা সমষ্টি কাওয়ালীর ন্যায় আট মাত্রা নহে। এই হেতু অনেক ছন্দেই কাওয়ালীর তিন তালি এক কাল যোগ করিতে গিয়া গোঁজা মিলন হইয়াছে। তাহার এক দৃষ্টান্ত এই:—“সখি বলে সুরুণে, চল ধনী ধন দিতে”, এই রূপ সতীচ্ছন্দের চারি চরণে বিশ মাত্রা, যাহা ৮-এর বিভাজ্য নহে; স্বতরাং ইহাতে কাওয়ালীর ন্যায় তাল যোগ করিয়া গ্রন্থকার শেষে মিলাইতে পারেন নাই; উহা কালকে আরম্ভ করিয়া, ১ম তালিতে শেষ করা হইয়াছে। ইহাতে কাওয়ালীর আড়াই ফের মাত্র হয়; আরও চারি মাত্রা যদি ঐ ছন্দে থাকিত, তাহা হইলে উহাতে কাওয়ালী তাল, প্ররষ্টরূপে না শুদ্ধ, কতক সঙ্গত হইত, কেননা তখন তাহাতে কাওয়ালীর পূর্বা তিন ফের পাইত। উল্লিখিত সতীচ্ছন্দ নীপতালের অবিকল অনুরূপ। উহাতে নীপতাল কি রূপ স্ফন্দর সঙ্গত হয়, তাহা দেখাই, যথা:—

| স : থি | ব : লে :— | স : ক | রু : নে :— | ট : ল | ধ : নী :— | ধ : ন | দি : তে :— ||

কোন কোন ছন্দের চারি চরণের মাত্রা সমষ্টি ৮-এর বিভাজ্য হইলেও কাওয়ালীর তাল তাহাতে সঙ্গত হইবে না। উক্ত গ্রন্থে রহতীচ্ছন্দের যে উদাহরণটা দেওয়া হইয়াছে, যথা—“নটবর তরুণী বেণে, গদ গদ মন উল্লাসে।” ইহার দুই চরণে ২৪ মাত্রা থাকিতে, কাওয়ালীর পূর্বা তিন ফের উহাতে মিলিতে পারে। কিন্তু ঐ ছন্দের যে প্রকৃতি, তাহা উহার এক চরণেই প্রকাশ আছে; অপর তিন চরণ প্রথম চরণের পৌনরুক্তিমাত্র,—ছন্দ মাত্রেরই এই নিয়ম। কাওয়ালীর ছন্দ উহা হইতে অনেক পৃথক; কাওয়ালীর মাত্রাসমষ্টি আট, আর ঐ রহতীর মাত্রাসমষ্টি বার। রহতীচ্ছন্দ চৌতাল কিম্বা একতালার অনুরূপ; যথা:—

| ন : ট | ব : র | ত : রু | গী :— | বৈ :— | গৈ :— ||

কন্যা, মধুমতী, ও পংক্তি ছন্দের সহিত কাওয়ালীর সম্পূর্ণ মিল হয়। উক্ত গ্রন্থে ঐ প্রকার ভ্রম প্রমাদ বিস্তার। বিশেষ আশ্চর্য্য এই যে, গ্রন্থকার সংস্কৃত কাব্যছন্দসমূহের প্রসঙ্গ করিতে, সেতার-শিক্ষা-বিধায়ক গ্রন্থ ভিন্ন আর উপযুক্ততর স্থান পান নাই।

তালের ছন্দটী গানের সহিত বাদন করার রীতি, ভারতীয় সংগীতে প্রাচীন কাল হইতে প্রচলিত; ইহাকেই “ঠেকা” দেওয়া বলে। ঐ সকল আঘাতের প্রশ্ন, ও লঘু-গুরুত্বানুসারে তাহাদের প্রত্যেকের এক একটী নাম কল্পনা করিয়া দেওয়া হইয়াছে; যথা ধা তেটে ধিন্ তাক্, তা দিৎ থুন্ না, ইত্যাদি। ইহাদিগকে ঠেকার ‘বোল্’ কহে। প্রত্যেক তালের বোল পৃথক; তাহা মুখস্ত করিয়া, প্রশ্নানুসারে যথা-স্থানে হাতে তালি ও ফাঁক দিয়া উচ্চারণের অভ্যাস করিলে, তালের ছন্দ উত্তম শিক্ষা হয়। পর পরিলেছেদে ঠেকার বোল সহিত প্রচলিত তালসমূহের ছন্দ প্রকটিত হইতেছে।

তালাঙ্ক :—এম পরিলেছেদে লিখিত হইয়াছে যে, সাক্ষেপিক স্বরলিপিতে মণ্ডল, বিশদ, মেচক, কোণিক প্রভৃতি বর্ণ দ্বারা সুরের বিভিন্ন স্থায়িত্ব প্রকাশিত হইয়া থাকে। ঐ বর্ণ গুলির কোন একটী মাত্রা-রূপে গৃহীত হইয়া ছন্দ লিখিত হয়; এবং সচরাচর মেচক ও কোণিক, এই দুই বর্ণই ছন্দোবিশেষে মাত্রা রূপে গৃহীত হইয়া থাকে, ইহা ৩২ পৃষ্ঠায় ব্যক্ত হইয়াছে। তালের অর্থাৎ ছন্দের প্রত্যেক পদে যত গুলি করিয়া মাত্রা থাকে, তাহা সাক্ষেপিক স্বরলিপিতে গীতারন্ত্রে, মঞ্চের আদিত, কৃষ্ণিকার পাখেই ভগ্নাংশ সদৃশ অঙ্ক দ্বারা প্রকাশ থাকে; তাহাকে “তালাঙ্ক” নামে কহা যায়। তদ্বারা পদান্তর্গত মাত্রার সংখ্যা যেমন বুঝা যায়, তেমনই মেচক কিংবা কোণিক, কোন্ বর্ণটী মাত্রা রূপে গৃহীত হইয়াছে, তাহাও জানা যায়। সাক্ষেপিক স্বরলিপির এই নিয়মটী অতীব চমৎকার; একটী গানের কিংবা গানের মধ্যে ছন্দের পরিবর্তন হইলে, গায়ক কিংবা বাদক তালাঙ্ক দৃষ্টে তদ্বিষয়ে সতর্ক হইতে পারে। সার্বম প্রলিপিতে ঐ অতি প্রয়োজনীয় ব্যাপারটী অত সংক্ষেপে প্রকাশ করিবার উপায় নাই। ঐ তালাঙ্ক কি রূপে গঠিত হয়, ও বুঝিতে হয়, তাহা নিম্নে প্রকটিত হইতেছে :—

মণ্ডল যেমন সর্বাপেক্ষা দীর্ঘতম, উহাকে ১-এর ছায় পূর্ণ রাশিবৎ স্থিরতর রাখিয়া, অপরাপর বর্ণকে উহারই ভগ্নাংশ রূপে ব্যক্ত করা যায়; যেমন বিশদকে $\frac{১}{২}$, মেচককে $\frac{১}{৪}$, কোণিককে $\frac{১}{৮}$, এই প্রকার ভগ্নাংশে লিখা যায়। ঐ ভগ্নাংশই তালাঙ্ক রূপে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। তালের প্রত্যেক পদে যতটী মাত্রা হয়, তাহার সংখ্যা ঐ ভগ্নাংশের উপর স্থানে থাকে; এবং স্থায়িত্ব জ্ঞাপক যে বর্ণটী মাত্রা রূপে গৃহীত হয়, তাহা মণ্ডলের যত অংশ, সেই অঙ্কটী ঐ ভগ্নাংশের নিম্ন স্থানে থাকে; যথা :—যে তালের প্রত্যেক পদে নারি মাত্রা, তাহার তালাঙ্কের উপরিস্থ অঙ্ক ৪ হইবে, এবং সেই তালে দি মেচককে মাত্রা রূপে গ্রহণ করা যায়, তাহা হইলে ঐ তালাঙ্কের

নিম্নস্থ অঙ্ক ৪ হইবে, কেননা মেচক মণ্ডলের চতুর্থাংশ; অতএব ঐ তালারূপী $\frac{৪}{৪}$ হইবে। যে তালের প্রত্যেক পদে তিন মাত্রা, ও সেই মাত্রা যদি কৌণিক দিয়া লিখা যায়, তাহার তালারূপ $\frac{৩}{৪}$ হইবে। এই প্রকার নিয়মে ভিন্ন ভিন্ন তালের জন্য বিভিন্ন অঙ্ক ব্যবহৃত হইয়া থাকে। যথা নিম্নে—

$$\begin{aligned} \text{চতুর্মাত্রিক ছন্দের তালারূপ} \quad & \left\{ \begin{array}{l} \frac{৪}{৪} = (\text{মণ্ডলের ৪টি সিকি}) \text{ অর্থাৎ প্রতিপদে ৪ মাত্রার প্রত্যেকে মেচক।} \\ \frac{৩}{৪} = (\text{মণ্ডলের ৪টি অষ্টমাংশ}) \text{ অর্থাৎ প্রতিপদে ৪ মাত্রার প্রত্যেকে কৌণিক।} \end{array} \right. \\ \text{দ্বিমাত্রিক ছন্দের} \quad & \left\{ \begin{array}{l} \frac{২}{৪} = (\text{মণ্ডলের ২টি অর্দ্ধ}) \text{ অর্থাৎ প্রতিপদে দুই মাত্রার প্রত্যেকে বিশদ।} \\ \frac{১}{৪} = (\text{মণ্ডলের ২টি সিকি}) \text{ অর্থাৎ প্রতিপদে ২ মাত্রার প্রত্যেকে মেচক।} \end{array} \right. \\ \text{ত্রিমাত্রিক ছন্দের} \quad & \left\{ \begin{array}{l} \frac{৩}{৪} = (\text{মণ্ডলের ৩টি সিকি}) \text{ অর্থাৎ প্রতিপদে ৩ মাত্রার প্রত্যেকে মেচক।} \\ \frac{২}{৪} = (\text{মণ্ডলের ৩টি অষ্টমাংশ}) \text{ অর্থাৎ প্রতিপদে ৩ মাত্রার প্রত্যেকে কৌণিক।} \end{array} \right. \end{aligned}$$

বিষমপদী ছন্দের তালারূপ দুইটি, কখন তিনটিও হইতে পারে; কারণ ইহার ভিন্ন ভিন্ন পদে মাত্রার সংখ্যা বিভিন্ন। এই হেতু কোন তালের অঙ্ক $\frac{১}{৪}$ ও $\frac{৩}{৪}$; কোন তালের $\frac{২}{৪}$ ও $\frac{১}{৪}$; কোন তালের $\frac{৩}{৪}$ ও $\frac{২}{৪}$; কোন তালের $\frac{১}{৪}$, $\frac{২}{৪}$ ও $\frac{৩}{৪}$; ইত্যাদি। কোন্ কোন্ তালের কি কি তালারূপ, তাহা পর পরিলেছে লিখিত হইতেছে।

যতি:— ছন্দের মধ্যে জিম্বার বিরামার্থ, অথবা শ্বাস গ্রহণার্থ, যে বিশেষদের স্থান থাকে, তাহাকে ছান্দসিকগণ ‘যতি’ নামে কহেন*। ছন্দের যেখানে সেখানে বিশ্রাম লওয়া যাইতে পারে না, তাহা হইলে ছন্দ ভঙ্গ হইয়া যায়। সামান্যতঃ যতির নিয়ম এই:—মাত্রারূপ ছন্দের যে কএকটি মাত্রা, ও বর্ণরূপের যে কএকটি বর্ণ, যে ছন্দের গণ, তাহাদের পরই যতির স্থান। সংস্কৃত-ছন্দোবিদগণ বলেন যে, যতি দ্বারা ছন্দের লয় রক্ষা হয়†। সুতরাং ছন্দের যথা তথা যতি হইতে পারে না, তাহা হইলে লয় ভঙ্গ হয়; এই জন্ত ছন্দের গণে গণে যতির স্থান হওয়াই উৎকৃষ্ট নিয়ম। যেমন:— পঙ্কটিকা ছন্দে প্রতি চারি মাত্রার পরে যতি; অনন্তুপে, মানবকে, চারি অক্ষরের পর; তোটকে, ভুজঙ্গপ্রয়াতে, তিন তিন অক্ষরে; পয়ারে চারি অক্ষরে ও শেষে দুই অক্ষরে, ইত্যাদি। কিন্তু ছন্দের প্রত্যেক চরণের শেষেই যতির

* “যতির্জিম্বেষ্টে বিশ্রাম স্থানং কবিত্বিরূঢ়্যতে।

না বিচ্ছেদ বিরামাদ্যঃ পদৈবচা নিজেচ্ছয়া ॥” (ছন্দোগোবিন্দ)

† “লয় প্ররতি নিয়মো যতিরিত্য ভিত্তীয়তে।” (সোমেশ্বর।)

প্রধান স্থান। একটি দীর্ঘ স্বর না হইলে জিহ্বার বিশ্রামের স্থান হয় না। এই জন্ত সংস্কৃত ছন্দের ঝায় ভাল ভাল ছন্দে প্রত্যেক চরণান্তে একটি দীর্ঘ স্বর সর্বদাই ব্যবহার হয়; কোথাও শব্দানুরোধে হ্রস্ব স্বর থাকিলেও, তাহা যতির জন্ত দীর্ঘ রূপেই উচ্চারিত হইয়া থাকে। নিম্নে একটি সামান্য বাক্যলাল্লোকদ্বারা, পাদান্তে গুরু উচ্চারণের তাৎপর্য দেখাইতেছি:—

“মালতী মালতী মালতী ফুল্।

মজালে মজালে মজালে ফুল্ ॥”

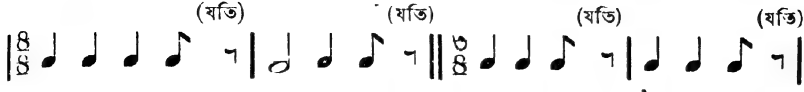
ঐ ছন্দটি তিন তিন মাত্রানুসারে গণ বদ্ধ হইয়া রচিত, ইহা সহজেই বুঝা যায়; অর্থাৎ ‘মালতী’ এই তিনটি অক্ষর তিন মাত্রায় উচ্চারিত; উহাতে ত্রিমাত্রিক গণ চারিবার উচ্চারিত হইয়া এক চরণ পূর্ণ হইয়াছে। ঐ মা-এ কিম্বা তী-এ দীর্ঘ স্বর আছে বলিয়া গুরুচ্চারণ হইবে না*। পরন্তু শেষে ‘ফুল্’, এই শব্দটি তিন মাত্রা পর্যন্ত দীর্ঘোচ্চারিত হইবে, নতুবা লয় রক্ষা হইবে না। প্রকৃত যতির জন্ত, অর্থাৎ জিহ্বার বিশ্রাম জন্ত, পাদান্তে তিনটি অক্ষরে তিন মাত্রা না হইয়া, একটি অক্ষরে তিন মাত্রা হইয়াছে, (ল্-টি হসন্ত জন্ত বর্ণ সংখ্যার মধ্যে ধর্তব্য নহে)। ঐ ফুল স্থানে যদি ‘কুম্ভ’, এই রূপ তিনাক্ষরিক শব্দ দেওয়া যায়, যথা—‘মালতী মালতী মালতী কুম্ভ’, তাহা হইলে উচ্চারণ অতীব এক ঘেয়ে হইয়া যায়, এবং জিহ্বা তথায় বিশ্রামেরও সময় পায় না। ফুল্ শব্দ থাকিতে ছন্দের গতি কেমন বিচিত্র হইয়াছে; বালকেও ঐ ছন্দ পছন্দ করে। ঐ রূপ পাদান্তে গুরু উচ্চারণ বিশিষ্ট ছন্দই যথার্থ ছন্দ, ও সর্বাপেক্ষা মনোহর। এই জন্ত ঘটি যন্ত্রের টক্টকী শব্দ সমমাত্রিক হইলেও, তাহাকে প্রকৃত ছন্দ বলা যায় না; বেননা তাহাতে ঐ প্রকার যতি-বিশ্রাম নাই।

সংগীতের তালে যতি দিতে হইলে, তাহার নিয়ম এই হইতে পারে যে, যে কএকটি মাত্রা গণ-বদ্ধ হইয়া তাল গ্রথিত হয়, তাহাদের পরেই যতির

* বাঙ্গালা ছন্দমাত্রেরই নিয়ম এই, যে হ্রস্ব ও দীর্ঘ, সকল বর্ণই এক এক মাত্রায় উচ্চারিত হয়। এই হেতু বাঙ্গালা ছন্দসকল প্রায়ই নিশ্চেষ্ট, বিচিত্রতা হীন ও একঘেয়ে।

† ডাক্তার সার শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর মহাশয়কৃত যন্ত্রক্ষেত্রদীপিকাতে যতির যে ব্যাখ্যা হইয়াছে, তাহা অর্গশূন্য ও অসঙ্গত; যথা—“প্রতিশ্রুত নিয়মানুযায়িক ছন্দাগত বিশ্রাম বিশেষের দ্বারা কোন তাল বিশেষের লয়ের অন্য তাল বিশেষের সহিত যাহা কিছু বিভেদ দেখা যায়, তাহার নাম যতি।” ঐ গ্রন্থের প্রথম যুগ্মাক্ষরের তঁ পৃষ্ঠায় যতির এক আশ্চর্য উদাহরণও দৃষ্ট হয়: চিমা-তেতালার (স্বত্ব ত্রিতালীর) প্রত্যেক পদে যেটি দুর্দল প্রশ্ন, তাহাকেই যতি বলা হইয়াছে, অর্থাৎ প্রত্যেক পদের তৃতীয় মাত্রার উপর যতি দেখান হইয়াছে। বিশুদ্ধ নিয়মানুসারে চিমাতেতালার প্রত্যেক চারি মাত্রার পরই যতির স্থান।

ছান: যেমন চতুর্মাত্রিক তালে চারি মাত্রার পর; ত্রিমাত্রিক তালে তিন মাত্রার পর; পঞ্চমাত্রিক তালে পাঁচ মাত্রার পর; ইত্যাদি। যথা:—



স্বরলিপিতে তালের প্রত্যেক পদ যেমন প্রশ্ননে আরম্ভ হয়, তেমনি যতিতে শেষ হয়, এ রূপ বলা যাইতে পারে। কিন্তু সংগীতে গণে গণে যতি দেওয়ার রীতি নাই, এবং তাহা হইতেও পারে না।

পূর্বের বলিয়াছি, ছন্দের প্রধান সামগ্রী প্রশ্নন; তদ্বারা ছন্দের রূপ ও লয় উভয়ই সুন্দর রূপে প্রকাশিত হয়। সংস্কৃত ছন্দোবিদ্যা প্রশ্নন অর্থে কোন সংজ্ঞা ব্যবহার করেন নাই। কিন্তু একটা কিছু না হইলেও ছন্দের রূপ ও লয় সুপ্রকাশিত হয় না; এই হেতু, ঐ কার্য্য সমাধার্থ, তাঁহারা যতি বিরামের নিয়ম করিয়াছেন। পরন্তু অবিচ্ছেদ লয়ে পঠিত বা গীত ছন্দের আরতির মধ্যে গণে গণে বিরাম দেওয়া সম্ভব ও স্বাভাবিক কার্য্য নহে; তাহাতে বরং রচনার অর্থ বিকৃত হইয়া যায়; কিন্তু প্রশ্ননে তাহা হয় না। কেবল যতিদ্বারা ছন্দের রূপ ও লয় দেখাইতে যাইলেও, প্রশ্নন সহজে আপনিই আসিয়া পড়ে; ছন্দের রূপ লয় বিকাশের সহিত প্রশ্ননের সম্বন্ধ অলংঘ্য ও অপরিহার্য্য। কাব্যচ্ছন্দে ও সংগীতের তালে, সকলেতেই, প্রশ্নন অতি উপযোগী।

সংগীতে জিম্বার বিশ্রামার্থ ছন্দের বিচ্ছেদকে যতি বলা যায় না; তাহাকে 'শ্রাস'* বলে, যাহার ইংরাজী নাম 'কেডেন্স'—অর্থাৎ ছন্দের নিরন্তর। ঐ শ্রাস পূর্ণ, অপূর্ণ ভেদে চারি প্রকার; যেমন এক ছন্দের শেষ হইলে অপশ্রাস, দুই ছন্দের শেষ হইলে সংশ্রাস, তিন ছন্দের শেষে বিশ্রাস, এবং যেখানে স্রের ও তালেরও শেষ, এবং ছন্দের ও পছেরও শেষ, তথায় পূর্ণশ্রাস বলা যায়। যথা:—

আদিগতং তূর্য্যগতং, পঞ্চমকং চান্দ্রগতং।
(অপশ্রাস) (সংশ্রাস)

স্যাৎগুরুচেৎ তৎ কথিতং, মানবকত্রীড় মিদং॥
(বিশ্রাস) (পূর্ণ শ্রাস)

কিছা ঐ ছন্দকে মাত্রারূপ করত, একটু বিচিত্র করিয়া, সংগীতের প্রকৃতিতে পরিণত করিলে, এই রূপ হয়:—

* “নদ্যতে—ভ্যজ্যতে যমিন্ যেন বা গীতমিতি ন্যাসঃ।” (সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা; ১১২ পৃঃ।)

| না :—: না | না : না :— | না :—: না | না : না :— |
(অপন্যাস)

| না :—: না | না :—: না | না : না : না | না :—: — |
(সংন্যাস)

| না :—: না | না : না :— | না : না :— . না | না : না :— |
(বিন্যাস)

| না : না : না | না : না : না | না :—: — | না : : ||
(পূর্ণন্যাস)

উক্ত পূর্ণ স্রাসের স্থানে ছন্দের সমাপ্তি অতীব স্বাভাবিক, অর্থাৎ ঐ স্থানে ছন্দের আকাজক্ষা একেবারে মিটিয়া যায়; কারণ তথায় পদ্যও শেষ হয়, এবং ছন্দও শেষ হয়। ঐ রূপ নিয়মের ছন্দই সর্বোৎকৃষ্ট; উহাতে বাঁয়া আদির ঠেকা কিম্বা তালি না দিলেও, উহার রূপ ও লয়, এবং আরম্ভ ও শেষ আপনই বুঝা যায়। পরন্তু ঐ প্রকার ছন্দ-রচনা বিশেষ কোশল সাপেক্ষ। আমাদের সংগীতের প্রচলিত তালে ঐ রূপ ছন্দ ব্যবহার নাই; সুতরাং তাহাতে নানা বিধ স্রাসেরও স্থান নাই; অতএব ঐ প্রকার স্রাস প্রচলিত সংগীতের উপযোগী নহে। আমাদের প্রচলিত তালসমূহে প্রসন্ন নিতান্ত অব্যক্ত জগ্ৰ, তালি না দিলে, তাহাদের ছন্দ ও লয়, এবং আরম্ভ ও শেষ প্রকাশ পায় না; এই হেতুই গানে কিম্বা গীতে বাঁয়া মৃদঙ্গাদির সঙ্গত প্রয়োজন হয়, কেননা উন্নতিতরেকে তালের ছন্দ ও লয় পরিব্যক্ত হয় না।

আমাদের সংগীতে পূর্বোক্ত প্রকার ছন্দ ব্যবহৃত হইলে, তাহা আরও মনোহর হয়, মন্দেহ নাই; কেন না ঐ প্রকার ছন্দের জগ্ৰই সংস্কৃত পণ্ডের এত মাদুর্ঘ্য। কিন্তু ঐ রূপ সংগীত সহসা সাধারণের তৃপ্তি জনক হইবে না, কেননা লোকের এক প্রকার তাল ব্যবহার করা দৃঢ় অভ্যাস হইয়া গিয়াছে; তাহা অপেক্ষা কোন নূতন নিয়মের তাল উৎকৃষ্টতর হইলেও, প্রথমত অস্বাভাবিক মত বোধ হইবে। সংস্কৃত ছন্দে বাঙ্গলা কবিতা রচিত হইয়া, তাহা যেমন লোক-রঞ্জক হয় নাই, ঐ প্রকার ছন্দোযুক্ত সংগীতেরও সেই অবস্থা প্রথমত হইবে বটে; কিন্তু লোকের কিঞ্চিৎ অভ্যাস হইয়া তাহাতে রস বোধ হইলে, এবং তাহার সৌন্দর্য্য বুঝিলে, ক্রমেই যে তাহা ভাল লাগিবে, তাহার মন্দেহ নাই; কেননা সংগীত ভিন্ন সামগ্রী। এই গ্রন্থের দ্বিতীয় ভাগে কএকটি প্রসিদ্ধ বাঙ্গালা পদ্য গানে পরিণত করিয়া, তাহাতে ঐ প্রকার ছন্দে স্বর-যোজনা পূর্বক লিপিবদ্ধ করা হইয়াছে; তাহাতে পণ্ডের

ছন্দে সুরের ছন্দ কেমন স্নন্দর মিলিত হইয়াছে। উহা গাইবার সময় কোন চৈকার প্রয়োজন হইবে না; তাহাতে আপনিই লয় ও ছন্দ রক্ষা হইবে।

সম্:— আধুনিক সংগীতে যে স্থানে তালের বিশ্রাম হয়, তাহাকে “সম্” কহে। তালের যে চারিটি প্রশ্ন থাকে, তাহারই একটি সম বলিয়া নির্দিষ্ট থাকে। ঐ সমই তালের এক মাত্র ত্রাস; সম ভিন্ন বিশ্রাম করা কিম্বা সমাপ্ত করার স্থানান্তর নাই। পর পরিচ্ছেদে তালের চারি প্রকার গ্রহের বিবরণ মধ্যে সমের মূল অর্থ দ্রষ্টব্য।

“সেতার শিক্ষা”, “সংগীত শিক্ষা” প্রভৃতি আমার পূর্বপ্রণীত গ্রন্থসকলে এই চিহ্নকে সমের চিহ্ন বলিয়া যে উক্ত হইয়াছে, তাহা সঙ্গত হয় নাই; কারণ ইউরোপীয় সংগীতে উহা ভিন্ন অর্থে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। অতএব এখন হইতে উহা সেই রূপ অর্থেই ব্যবহৃত হইবে; তদনুসারে উহার নাম “বিরতি” রাখা গেল। উহা সুরের শিরোদেশেই আদিষ্ট হইয়া থাকে, এবং সেই সুরের নিরূপিত স্থায়িত্বাপেক্ষা, সাধকের ইচ্ছামত, তাহা দীর্ঘতর রূপে স্থায়ী হইবে। ইহাতে ছন্দ ও তাল ভঙ্গ হইবে বটে, তাহাতে দোষ নাই; কারণ সেই স্থানে দরবিছাসের প্রকৃতিই ঐ প্রকার। প্রচলিত হিন্দু স্থানী সুরে ঐ ‘বিরতি’ চিহ্ন ব্যবহারের প্রয়োজন হয় না। দ্বিতীয় ভাগে ইউরোপীয় সুরে যে কএকটি বাঙ্গলা গান লিপিবদ্ধ হইয়াছে, তাহার মধ্যে ঐ চিহ্ন পাওয়া যাইবে। অধুনা সমের জ্ঞাত অত্র প্রকার চিহ্ন নির্দিষ্ট করা হইল; তাহা পর পরিচ্ছেদে প্রদর্শিত হইতেছে।

প্রচলিত তালগুলির সমাপ্তি স্থানে যে বিশ্রাম, তাহাও তত স্বাভাবিক নহে; কেননা গানের পড়ের শেষে তালের সমাপ্তি আসিয়া মিলে না। যথা—

“ভালবাসি ব’লে কি হে আসিতে ভালবাস না।”

ভালবাসি ব—(এই স্থানে সম্, ও তালের সমাপ্তি।)

এই হেতু ঐ সকল তালের রূপ ও লয় শিক্ষার্থীর নীত্র আয়ত্ত করা কঠিন হয়। তালের সমাপ্তি স্বাভাবিক হওয়ার জ্ঞাত, এবং ছন্দের আকাঙ্ক্ষা নিবৃত্তি জ্ঞাত, চৈকার বোলে “তেহাই” ব্যবহার করার রীতি হইয়াছে; তেহাই-এর উপর গান ছাড়িলে, কতক পূর্ণ ত্রাসের ত্রায় তাল-ছন্দের পরিসমাপ্তি হয়। চৈকার পরনের যে শেষ ভাগে এ রূপ বোল ব্যবহার হয়, যাহাতে পর পর তিনটি প্রশ্ন অতি প্রবল রূপে পড়ে, ও যাহার শেষ প্রশ্নটীতে সম দেওয়া হয়, তাহাকেই ‘তেহাই’ বলে। পর পরিচ্ছেদে চৌতালের বিবরণ মধ্যে চৈকার পরনের শেষে তেহাই-এর উদাহরণ দ্রষ্টব্য। যে সকল গান সম হইতে

উৎপাদিত হয়, তাহাতে তালের সমাপ্তি পতনের এক প্রকার শেষে পড়ে; কিন্তু সকল গানই সম হইতে আরম্ভ হয় না। তালের যে কোন স্থান হইতে গানারম্ভ হইতে পারে; কিন্তু সমই গানের এক মাত্র বিশ্রাম স্থান এই সকলের উদাহরণ গ্রন্থের ২য় ভাগে গানের স্বরলিপিতে পাওয়া যাইবে।

সার্বগম স্বরলিপিতে ছন্দসকল যে প্রকারে লিখিত হইয়া থাকে, তাহা এক একটা শাদা ঠাট নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে; যথা:—

চতুর্মাত্রিক ছন্দ।

(অথবা)

| : : : | : : : | : | : | : | :

দ্বিমাত্রিক ছন্দ।

ত্রিমাত্রিক ছন্দ।

| : | : | : | : || : : : | : : |

ষথাত্রিক ছন্দ।

| : : | : : | : : | : : ||

বিষম-পদী ছন্দ।

| : | : : || : : | : : : ||

উক্ত উদাহরণে পূরা পূরা মাত্রারই সংকেত দেখান হইল। মাত্রা ভগ্ন হইলে, অর্থাৎ অর্দ্ধ, সিকি প্রভৃতি মাত্রা লিখিতে হইলে, যে রূপ সংকেত ব্যবহার হয়, তাহা ২৮ পৃষ্ঠায় দেখান হইয়াছে। এক্ষণে, ছন্দের মধ্যে তাহাদের সমাবেশ কি রূপ, তাহার উদাহরণ নিম্নে প্রদত্ত হইতেছে:—

| . : . : | , . , : : . , : , . |
ই ই ১ ই ই ১ ঠ ঠ ঠ ঠ ১ ই ঠ ঠ ঠ ঠ ই

সার্বগম স্বরলিপিতে সুরের স্থায়িত্ব যথেষ্ট পরিষ্কার রূপে জ্ঞাপন জ্ঞত, স্বরাঙ্করের পূর্বে ও পরে, দুই দিকেই মাত্রা চিহ্ন ব্যবহার হয়; যেমন :স: ইহা এক মাত্রা। :স. ইহা এক মাত্রার প্রথমার্দ্ধ। .স: ইহা মাত্রার দ্বিতীয় অর্দ্ধ। :স, ইহা এক মাত্রার প্রথম সিকি। ,স: ইহা এক মাত্রার চতুর্থ সিকি। : ,স .স, : ইহা এক মাত্রার দ্বিতীয় ও তৃতীয় সিকি ইত্যাদি।

স্বরলিপিতে গোনকল্পের সঙ্কেত।

১০ম. পরিচ্ছেদে বলা হইয়াছে যে গানের এক এক কলির মধ্যে তালের এক ফের হইতে চারি পাঁচ ফের পর্য্যন্ত থাকে। তালের প্রদ্বন, অর্থাৎ তালি ও ফাঁক, অনুসারে গানের সুরসকল এক এক ছেদ দ্বারা বিভাগ

করিয়া লিখিত হয়, তাহাও পূর্বের বলা হইয়াছে। গানের কলির শেষ হইলে, তথায় দ্বিত্ব ছন্দ ব্যবহৃত হইয়া থাকে। ছন্দের অনুরোধে গানের কোন কোন অংশ দুই বার গাওয়ার প্রয়োজন হয়; সেই পৌনঃপুনিকতার জন্ত সাক্ষেতিক স্মরলিপিতে উক্ত দ্বিত্বছন্দের গাত্রে দুইটা কিম্বা চারিটা বিন্দু প্রয়োগ করা হয়। সেই বিন্দুই পৌনঃপুনিকতার সঙ্কেত বুঝিতে হয়; দ্বিত্বছন্দের যে দিকে বিন্দু থাকে, সেই দিক্কার অংশের পৌনঃপুনিকতা বুঝিতে হয়; যথা:—



সার্গম স্মরলিপিতে পৌনঃপুনিকতার জন্ত ঐ রূপ সংকেত ব্যবহার হওয়ার সুবিধা নাই। ইহাতে “প্রথম হইতে”, অথবা সাঁটে “প্র. হ.”, এই কথা লিখিয়া পৌনঃপুনিকতার বিজ্ঞাপন হয়; যথা:—

| স :- | গ :- | প :- | স' :- | গ' :- | স' :- | প :- | গ :- ||
প্রঃ হঃ

যে স্থানে দুই তিন কলির পর প্রথম কলির পুনরাবৃত্তির প্রয়োজন হয়, তথায় এই ১: চিহ্নটি দুই বার প্রয়োগ হয়; ইহার নাম “চিহ্নাৎ”, অর্থ চিহ্ন হইতে, অর্থাৎ ঐ চিহ্নের নিকট আসিলে, পূর্বের যেখানে ঐ রূপ চিহ্ন ছাড়িয়া আসা হইয়াছে, তথা হইতে প্রথম দ্বিত্ব রেখা পর্যন্ত পুনঃপুনিকতা, ও তথায় সমাপ্তি, বুঝিতে হইবে। যথা:—



সার্গম স্মরলিপিতে দ্বিত্বছন্দের নিকট “চিহ্ন হইতে” কিম্বা সাঁটে “চ. হ.” এই রূপ লিখা থাকিলে, ঐ প্রকার কার্যের প্রয়োজন বুঝিতে হইবে। সার্গম স্মরলিপিতে চিহ্নাৎ অনেকবার যদি ব্যবহার হয়, তাহা হইলে কোন্ চিহ্ন হইতে পৌনঃপুনিকতা, তাহা জ্ঞাপন জন্ত “প্র. চ. হ.” অর্থাৎ প্রথম চিহ্ন হইতে, কিম্বা “দ. চ. হ.”, অর্থাৎ দ্বিতীয় চিহ্ন হইতে, এই প্রকার করিয়া লিখিত হইবে।

ছন্দের মধ্যে এরূপও অনেক সময় হয় যে, পুনরাবৃত্তিতে ছন্দের আশ্রয়ের নিকট, দুই এক পদ পরিবর্তিত রূপে গীত হয়; তথায় ছন্দের পর ঐ পরিবর্তিত পদ কএকটি লিখিত হইয়া, তাহাদের উপরে এই রূপ [২য় বার], ও.

তাহারা যাহার পরিবর্ত, তাহাদের উপরে [১ম বার], এই প্রকার সংকেত প্রযুক্ত হয়; ইহার অর্থ এই বুঝিতে হইবে, যে প্রথম বারে যেমন আছে, তেমনি গাইয়া, পৌনঃপুনিক সময় ঐ “১ম বার” অঙ্কিত পদ পরিত্যাগে, তৎস্থানে “২য় বার” চিহ্নিত পদ গাইতে হয়; যথা:—



সারণম স্বরলিপিতেও ঐ প্রকার সংকেত ব্যবহার হইতে পারে। পরন্তু ঐ রূপ সংকেত ব্যবহার না করিয়া, পৌনঃপুনিকিতে যে প্রকার হইবে, তৎ সহিত ছন্দটী প্রথম হইতে পুনর্ব্বার লিখিলেই ভাল হয়।

১৫শ. পরিচ্ছেদ:— প্রচলিত তালসমূহের মাত্রা ও ছন্দ নির্ণয়।

চতুর্মাত্রিক জাতি।

যে সকল ছন্দে চারি চারি মাত্রা অন্তরে প্রস্থান ও তালি দেওয়া যায়, অথবা যাহাদের প্রত্যেক তালির কালকে সমান চারি অংশে, কিম্বা ২-এর যে কোন শক্তিদ্বারা তুল্য বিভাগ করা যাইতে পারে, তাহাদিগকে “চতুর্মাত্রিক তাল” কহে। ইহাদের সমগ্র মাত্রাসমষ্টি যোল; এবং ইহাদিগকে চারি মাত্রা বিশিষ্ট সমান চারি পদে বিভাগ করত, একটী পদে ফাঁক, ও অপর তিনটীতে তিনটী তালি দেওয়া যায় বলিয়া, ইহাদিগকে সাধারণত ‘তেতাল’ নামে কহা যায়*।

* সঙ্গীতসার ও বঙ্গকেন্দ্রলীপিকার ঐশ্বর্যকর্তীগণ তেতালার সংস্কৃত “ত্রিতালী” বলিয়া এই তালকে ব্যক্ত করিয়াছেন; ইহাতে লোকে মনে করিতে পারে, যে পুরাকালে এই তাল ব্যবহার ছিল। কিন্তু এ পর্যন্ত কোন সংস্কৃত গ্রন্থে ত্রিতালী নামে কোন তালের উল্লেখ দৃষ্ট হয় নাই। বাস্তবিক তেতাল দৈন্যপূর্ণ আধুনিক তাল।

তালি ও ফাঁকের লিখন সংকেত এই রূপ:—এই (০) শূন্য ফাঁকের সংকেত; এই (+) চিহ্ন সময়ের সংকেত; এবং ১, ২, ৩ প্রভৃতি অঙ্ক দ্বারা স্থানানুসারে অত্যাশ্রিত তালির সংকেত বুঝিতে হইবে। ফাঁকের অর্থ এই যে, কোন প্রশ্ননেতে তালি না দিয়া, যে করতলটি উপরে থাকে, তাহা তৎকালে চিত্র করা, ইহাকেই ফাঁক দেওয়া বলে। অগ্রে ফাঁক, না তালি, তাহার নিশ্চয় নাই; তালির পর ফাঁকই স্বাভাবিক। যে সকল তালে তিন তালি এক ফাঁক, তাহাতে দ্বিতীয় তালির উপরই 'সম'; এইটী সাধারণ নিয়ম। সংকেত যোগে তিন তালি এক ফাঁক লিখিলে, এই রূপ হয়, যথা—১ + ৩ ০। স্বরলিপিতে প্রত্যেক পদের প্রথম মাত্রায় ঐ সকল তালি চিহ্ন আদিত হয়। যে তালিতে সম হইবে, তাহার গণনীয় অঙ্কটী উহা থাকিবে; যেমন উল্লিখিত দ্বিতীয় তালিতে ২ না দিয়া, সম চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে; ২ তথায় উহা আছে, এমনিই বুঝা যায়। আবার ১ম তালিতে যদি সম হয়, তাহাতে ১ না দিয়া, সমচিহ্নই দেওয়া হয়।

চতুর্মাত্রিক তালের চারি পদে মাত্রার সম্মিলিত কি রূপ, তাহা ইতি পূর্বেই— ১৪৮ ও ১৪৯ পৃষ্ঠায়—বিস্তারিত রূপে প্রদর্শিত হইয়াছে। এক্ষণে সেই ষোল মাত্রায় তিন তালি ও এক ফাঁক প্রয়োগ করত উদাহরণ প্রদত্ত হইতেছে; যথা:—

$$| \overset{১}{১}-\overset{২}{২}-\overset{৩}{৩}-\overset{৪}{৪} | \overset{+}{১}-\overset{২}{২}-\overset{৩}{৩}-\overset{৪}{৪} | \overset{৩}{১}-\overset{২}{২}-\overset{৩}{৩}-\overset{৪}{৪} | \overset{০}{১}-\overset{২}{২}-\overset{৩}{৩}-\overset{৪}{৪} ||$$

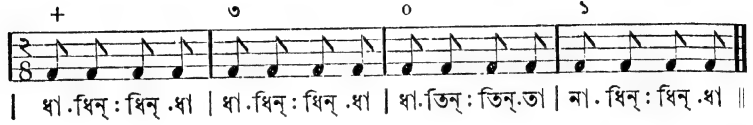
উহারই এক একটী অঙ্ক এক মাত্রার প্রতিকল্প; এবং সেই মাত্রা দুই ভাগ, চারি ভাগ, আট ভাগ, এই রূপে ভাগ হইয়া ব্যবহৃত হইতে পারে।

কাওআলী, আড়াঠেকা, মধ্যমান, ঠুংরী, ছেপ্কা, কাহারবা, এই সকল তাল চতুর্মাত্রিক। ইহারা সকলে সমমাত্রিক হওয়াতে, ইহাদের এক তালের গানে অত্র তালের ঠেকা প্রয়োগ করিলে, লয় ভঙ্গ হয় না; কিন্তু উৎখান, প্রশ্ননের নিয়ম, ও পদান্তর্গত বর্ণনিচয়ের লঘু গুরুতাভেদে উহারা পরস্পর হইতে অনেক ভিন্ন, এবং তাহাতেই উহাদের নিজ নিজ যুষ্টির পরিচয়। তাহা নিম্নে বিস্তারিত রূপে প্রকটিত হইতেছে।

কাওআলী তাল।

তেতালার ক্রান্ত গতির নাম কাওআলী, অথবা জলদ-তেতাল। ইহা হিন্দুস্থানের কাবাল জাতির নিকট হইতে গৃহীত হওয়াতেই, কাওআলী নামে উক্ত হইয়াছে, ইহা পূর্বে বলিয়াছি। ইহাতে চারিটী অতি হ্রস্ব, কিস্বা দুইটী দীর্ঘ মাত্রাবিশিষ্ট চারিটী পদ থাকে, এবং প্রত্যেক পদের প্রথম মাত্রায় প্রশ্ন

ও তালি পড়ে; তন্মধ্যে সময়ের প্রস্থান সর্বাপেক্ষা প্রবল। দ্বিতীয় তালিতেই ইহার সম। স্বরলিপিতে ইহা সচরাচর দুই দুই মাত্রার হিসাবে পদ ভাগ করিয়া লিখা যায়; অতএব ইহার তালাক্ষ ৬। ইহার ঠেকা যথা:—



এ ছন্দের যে কোন মাত্রা বা তালি হইতে কাওআলীর গান উত্থাপিত হইয়া থাকে; কিন্তু অনেক সময়ে ফাঁক হইতেই গানের উত্থাপন দৃষ্ট হয়। কাওআলীর প্রত্যেক পদে অক্ষর সংখ্যার, ও তাহাদের লঘু গুরুত্বের, নিশ্চয়তা নাই। প্রতি পদান্তর্গত অক্ষরসমূহ যে কোন প্রকারে লঘু গুরু হইয়া, তাহাদের সমষ্টি কাল চারিটা হ্রস্ব কিম্বা দুইটা দীর্ঘ মাত্রা পরিমিত হইলেই, এ ছন্দের উদ্দেশ্য সফল হয়। ইহার গানে একটা তালি হইতে তৎপরবর্তী তালির কাল মধ্যে, অর্থাৎ কাওআলীর প্রত্যেক পদে, সচরাচর চারিটা লঘু বর্ণ, কিম্বা একটা গুরু ও দুইটা লঘু বর্ণ থাকে; এবং প্রায় সততই পদের প্রথম মাত্রার, অর্থাৎ প্রস্থানের স্থানে, একটা বর্ণ থাকে। যথা:—



আর এক প্রকার দ্রুতগতিবিশিষ্ট কাওআলী ছন্দের ব্যবহার প্রচলিত আছে, তাহার প্রায় প্রত্যেক পদে দুইটা দীর্ঘ বর্ণ থাকে। ইহাকে অনেকে “আন্ধা-কাওআলী” নামে কহে। যথা:—



টিমা-তেতাল* ১

তেতালার বিলম্বিত গতিকে টিমা-তেতাল বা টিমা-কাওআলী কহে। ইহার সকলই কাওআলীর ঞায়, কেবল গতিভেদ মাত্র। ইহার চারিটি পদের প্রত্যেকেতে চারিটি দীর্ঘ মাত্রা থাকে। নাস্তিকি স্বরলিপিতে ইহার তালস্ব $\frac{8}{8}$ । খেয়াল ও ধ্রুপদ, উভয় বিধ গানেই টিমা-তেতাল ব্যবহার হয়। ইহার ঠেকা যথা:—

খেয়ালের

ধা : ধিন্ : ধিন্ : ধা | ধিন্ : ধা .গে : তে, রে .কে ,টে : ধিন্

তা : তিন্ : তিন্ : তা | ধিন্ : ধা .গে : তে ,রে .কে ,টে : ধিন্

ধ্রুপদের

ধা :— : যে .নে : না .গ | গ : দী : যে .নে : না .গ

তা .গ : তে .টে : না .গ : তে .টে | তা .ক : তে .টে : গ .দি : যে .নে

এই তালের গান ঠা-দুনোঁ গাওয়া যায়; কারণ ইহার প্রত্যেক তালিকে ২-এর শক্তিদ্বারা বিভক্ত করিলে, প্রথম ও বর্ণসমূহ লয় অতিক্রম করে না। কিন্তু ধ্রুপদেও এই তালের গান ঠা-দুন করিয়া গাওয়ার রীতি দৃষ্ট হয় না। বিলম্বিত গতি হেতু ইহার এক ফেরের মধ্যে কাওআলীর দুই ফের সমাধা হয়। সেতারের মজিদ্দখানি গতের তাল টিমা-তেতাল। গান যথা—

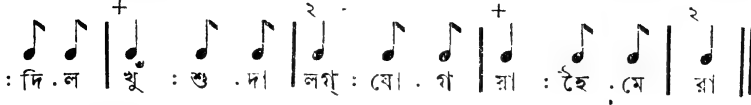
হিন্দী ধ্রুপদ

ম : হা :— :— | দে :— : ব : ম | হে :— :— :— | — :— : স্ব : র

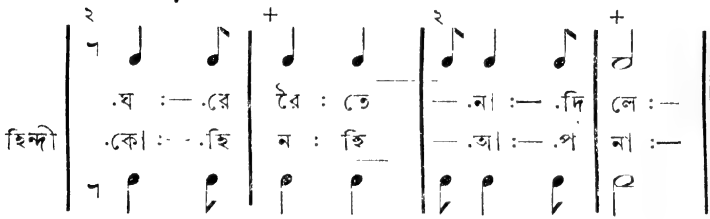
* কেহ কেহ বলেন, প্রাচীন কালে এই তাল ‘পটতাল’ নামে ব্যবহার হইত। কিন্তু এ পর্যন্ত কোন সংস্কৃত-গ্রন্থে ‘পট’ নামক কোন তালের উল্লেখ দৃষ্ট হয় নাই। আধুনিক কালাবঁৎগণ ধ্রুপদ গানে টিমা-তেতালকে পটতাল বলিয়া উল্লেখ করেন।

† ‘ঠা’ স্বা ধাতুৎপন্ন তিষ্ঠ শব্দের বিকৃতি; ইহার অর্থ ধীর বা টিমা। ‘দুন’ দ্বিগুণ শব্দের বিকৃতি, পারিভাষিক অর্থ দ্বিগুণ দ্রুত। পরে ‘লয়ের গতিভেদ’ শীর্ষক প্রস্তাব দেখ।

এ প্রথম ধা-এর উপরই সম। এই তালের সকল স্থান হইতেই গানারম্ভ হইতে দেখা যায়। নিম্নলিখিত লক্ষণে ঠুংরীর উর্দ্ধ গানটার ছন্দ অবিকল তোটক:—



যদি ঠুংরীর গানের প্রত্যেক কলির প্রশ্নন সংখ্যা ৪-এর বিভাজ্য হয়, তবে তিন তালি এক ফাঁক অনুসারে তাহাতে কাণ্ডখালীর চৈকা দেওয়া যায়। ঠুংরী-তালীয় অনেক গানের আস্তারীতে এরূপ দৃষ্ট হয় যে, সমের প্রশ্ননকে প্রবল করনার্থ তাহার পূর্ববর্তী প্রশ্ননের উপর কোন বর্ণ থাকে না। যথা:—

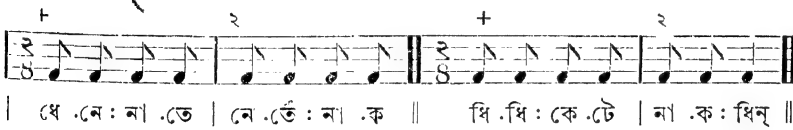


ছেপ্কা ও কাহারবা তাল।

ছেপ্কা ও কাহারবা তালের মাত্রা, প্রশ্নন, ও পদ বিভাগ প্রভৃতি সকলই ঠুংরীর আয়। ছেপ্কার চৈকা কেবল হুতোই ব্যবহার হয়। ইহাদের চৈকা যথা:—

ছেপ্কা।

কাহারবা।



রওজানী, কাহার প্রভৃতি জাতীয় লোকে যে চতুর্মাত্রিক ছন্দে সচরাচর গান করে, সেই ছন্দের নাম কাহারবা। হিন্দুস্থানের সর্বত্রই সাধারণ লোকদিগের মধ্যে এই তাল প্রচলিত। ইহারও দুইটামাত্র তালি, এবং উল্লিখিত প্রথম ধি-তে সম*। ঠুংরী অপেক্ষাও ইহার গানের প্রশ্ননসকল অধিক প্রবল; এবং প্রায়

* সঙ্গীতসার, সঙ্গীত-রত্নাকর, ও যুগ্মমঞ্জরীতে কাহারবাকে যে পাঁচ মাত্রার তাল বলা হইয়াছে, তাহা নিতান্ত অশুদ্ধ। তবলামালাতে কাহারবার মাত্রা নিরূপণ শুদ্ধ হইয়াছে।

প্রত্যেক মাত্রায় বর্ণ ব্যবহার হওয়াতে, মাত্রায় মাত্রায় তালি দিতে প্রকৃতি হয়। গান যথা:—



আড়াঠেকা তাল।

আড় অর্দ্ধ শব্দের বিরূতি। অর্দ্ধদ্বি শব্দের অপভ্রংশে প্রথমে আড়াই, তৎপরে আড়াই হয়; সেই আড়াই হইতে আড়া হইয়াছে। যেখানে দুই মাত্রা অনুসারে প্রশ্ন ও তালি পড়িতেছে, তথায় সেই তালির স্থান অতিক্রম করিয়া, আড়াই মাত্রার পরে, পদের প্রথম বর্ণ উচ্চারণ করাকেই আড়ে গাওয়া বলে; এবং তাহারই উল্টা অর্থাৎ অপ্রশ্ননিত ধ্বনিতে তালি দেওয়াকে আড়ে তালি দেওয়া কহে। যে ছন্দের তালি-বিভাগের উপরে গানের কোন অক্ষর থাকে না, এবং বাজুর বোলে ধা, যে প্রভৃতি মহাপ্রাণ* বর্ণের প্রয়োগ হয় না, অর্থাৎ যেখানে নিত্যন্ত প্রশ্নহীন বর্ণে তালি পড়ে, তাহাকেই আড় ছন্দ বলা যায়। যেখানে দুই মাত্রা ক্রমে প্রশ্ন হইয়া পদ ভাগ হইতেছে, তথায় প্রত্যেক পদের প্রথম মাত্রা ত্যাগে দ্বিতীয় মাত্রায় তালি দিলে, তাহাকেও আড়ে তালি দেওয়া বলে। কাওআলীর গান আড় করিয়া গাওয়াতেই আড়াঠেকার উদ্ভব হইয়াছে; অতএব আড়ারও মাত্রাসমষ্টি ও তালার কাওআলীর হার, অর্থাৎ ইহা ১৬টি ত্রুষ্টি ৮টি দীর্ঘ মাত্রায় পূর্ণ। ঐ মাত্রাসমষ্টি সমান চারি তালিতে বিভক্ত হইয়া, প্রত্যেক তালির মধ্যে, ষোড়শাঙ্গিক পয়ার ছন্দের যে গান, তাহার প্রত্যেক অর্দ্ধভাগের দুই দুই অক্ষর উচ্চারিত হয়; কিন্তু উক্ত চারি তালির মধ্যে সমের মাত্রা ব্যতীত, অগ্রাগ্র তালির মাত্রার উপর কোন অক্ষর উচ্চারিত হয় না; এই হেতু ইহার ছন্দ আড়। যথা:—



* বর্ণের চতুর্থ বর্ণকে 'মহাপ্রাণ' বর্ণ বলে। ঠেকার বোলে যে স্থানে প্রশ্নের প্রয়োজন, তথায় মহাপ্রাণ বর্ণই ব্যবহার হয়।

স্বরলিপিতে প্রতি পদে ঐ প্রকার দুইটি দীর্ঘ মাত্রা অনুসারে আড়াতাল লিখা যায়। পরন্তু ইহার ছন্দ আরও পরিষ্কার রূপে অঙ্কন করার জন্ত, উক্ত অর্ধ মাত্রাকে এক মাত্রা রূপে লইয়া, প্রত্যেক ফেরে বোলটী হ্রস্ব মাত্রা ধরিতে হয়; সুতরাং সাক্ষেতিক স্বরলিপিতে ইহার তালাক্ষ ঃ হওয়াই উচিত। আড়াতালের গানের বর্ণসমূহ যে রূপে প্রদর্শিত ও লঘু গুরু হইয়া, উক্ত ষোড়শ মাত্রার বন্ধন হয়, যদ্বারা আড়া ছন্দের পরিচয় পাওয়া যায়, তদনুসারে ইহা ছয়টি অসমান পদে বিভক্ত হইয়া থাকে; প্রথম ও দ্বিতীয় পদে তিন তিন মাত্রা, এবং তৃতীয় পদে দুই মাত্রা; শেষ তিনটি পদও ঐ রূপ। যথা:—

| ১—২—৩ | ১—২—৩ | ১—২ | ১—২—৩ | ১—২—৩ | ১—২ ||

উহার প্রথম দুই পদে গানের দুই দুই বর্ণের প্রথমটী লঘু ও তৎপরটী গুরু; তৃতীয় পদে একটী গুরু বর্ণ, ইহাতেই সম; চতুর্থ পদে একটী ত্রিমাত্রা প্লুত বর্ণ; পঞ্চম পদে ১ম পদের ত্রায় দুইটি বর্ণ; এবং ষষ্ঠ পদ বর্ণ শূন্য,—ইহাতে ফাঁক : উদাহরণ নিম্নে। আড়ার ঠেকাতেও অবিকল ঐ রূপ ছন্দ। ফলত ইহার গানে প্রথম ভাগের ছন্দ হইতে দ্বিতীয় ভাগের ছন্দ যেমন পৃথক, ঠেকায় সে রূপ নহে; ঠেকায় উভয় ভাগেরই ছন্দ অবিকল এক রূপ। যথা:—

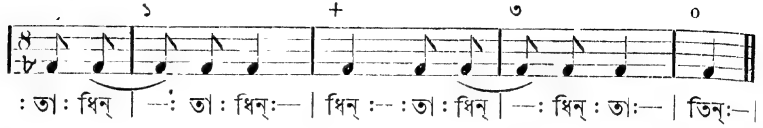
			+			o
গান	তা : ল :—	বা : সি :—	ব :—	লে :—:—	কি : হে :—	— :—
	১—২—৩	১—২—৩	১—২	১—২—৩	১—২—৩	১—২
ঠেকা	তা : ধিন্ :—	তা : ধিন্ :—	ধিন্ :—	তা : ধিন্ :—	ধিন্ : তা :—	তিন্ :—
	প প	প প	প	প প	প প	প

এই প্রকার মাত্রানুসারে প্রশ্নন পড়িতে, আড়ার প্রথম উত্থাপন ভাগ শ্রবণ মাত্রেই, পঞ্চমসংসারী বলিয়া ভ্রম হয়। উক্ত সম ও ফাঁক পদের প্রথম মাত্রায় প্রশ্নন পড়িবে, এ প্রকারে ঐ ছন্দ তেতালার নিয়মে চারি মাত্রানুসারে বিভক্ত হইলে যে রূপ হয়, এবং ঠেকার বাজে যে যে মাত্রায় প্রশ্নন পড়ে, তাহা এই প্রকার, যথা:—

১—২' | ৩—১—২'—৩ | ১'—২—১—২' | ৩—১—২'—৩ | ১'—২ || অথবা
৩—৪' | ১—২—৩'—৪ | ১'—২—৩—৪' | ১—২—৩—৪ | ১'—২ ||

অর্থাৎ প্রথম ও তৃতীয় পদের ৩য় মাত্রায় প্রশ্নন, এবং সম ও ফাঁকের পদে .

১ম ও ৪র্থ মাত্রায় প্রশ্নন। এই জন্ত ঠেকার বোলে ঐ সকল প্রশ্ননিত মাত্রায় মহাপ্রাণ বর্ণ 'ধ' ব্যবহার হইয়াছে। ঠেকা যথা:—



ঐ স্বরলিপিতে যে যোজক ব্যবহৃত হইয়াছে, তাহাই আড়ের পরিচয়। ছন্দের অনুরোধে ফাঁকের পদটী দুই ভাগ হইয়া, শেবার্দ্ধি ভাগ আদিত পড়িয়াছে, অর্থাৎ ঐ স্থান হইতে—ফাঁক পদের ৩য় মাত্রা হইতে—আড়ার ছন্দ উৎপাদিত হয়। উপরে প্রথমেই ঐ রূপ বিভাগানুসারে গানের ছন্দের উদাহরণ লিখিত হইয়াছে। বাঁয়া আদির বাজে বিচিত্রতার জন্ত কখন কখন এরূপ বোলও ঠেকাতে ব্যবহার হয়, বাহাতে যোজক নাই, কেবল প্রদনের তারতম্যে ছন্দ রক্ষা হয়; যথা:—



উক্ত ধা-গুলিতে আসলে প্রদন হইবে না; ধা-এর পূর্বে ধিন্ ধিন্-এতেই যথেষ্ট প্রদন দিতে হইবে। আশা তালের গান কাণ্ডআলী তালে গাইতে হইলে, তাহার ছন্দ এই রূপ হইবে, যথা:—



এক্ষণে কাণ্ডআলী হইতে আড়ার বিভিন্নতা যে স্পষ্ট রূপে প্রতীয়মান হইবে, ইহা আশা করা যাইতে পারে*।

* বাঙ্গালা সঙ্গীতরত্নাকর, সঙ্গীতসার, কণ্ঠকৌমুদী, মৃদঙ্গমঞ্জরী, প্রভৃতি গ্রন্থে আড়ার মারামাটি নয় (৯) ধরা হইয়াছে; এবং সেই সমস্তকে সমান চারি তালিতে বিভক্ত করত, প্রত্যেক তালির পরিমাণ (৪১) সপ্তআ চারি মাত্রা স্থির করা হইয়াছে। ইহা এক বিথম ভ্রম। গ্রন্থকারগণ মাত্রা যে কি পদার্থ, তাহা একেবারেই জ্ঞাত হইতে পারেন নাই। কাণ্ডআলী হইতে আড়ার যে ছন্দের প্রভেদ আছে, তাহা নিরূপণ করিতে না পারাতে, তাঁহারা উভাদের মাত্রাসমষ্টিতে বিভিন্নতা বোধ করিয়া, কাণ্ডআলী অপেক্ষা আড়ার প্রত্যেক তালিতে সিকি মাত্রা অধিক দেখাইয়াছেন। কিন্তু ইহা যে নিতান্ত ভুল, তাহা উপরে আড়ার প্রকৃত ছন্দের ব্যাখ্যাতে বুঝা যাইবে। “তবলামালা” নামক পুস্তকে আড়াঠেকাব উল্লেখই হয় নাই।

মধ্যমান তাল।

এই ছন্দ আড়ার দ্বিগুণ, অর্থাৎ মধ্যমানের এক ফের মধ্যে আড়া ছন্দের দুই ফের প্রাপ্ত হওয়া যায়। কাণ্ডআলীর সহিত টিমা-তেতালার যে সম্বন্ধ, আড়ার সহিত মধ্যমানেরও সেই সম্বন্ধ। মধ্যমানের মাত্রাসমষ্টি—১৬টি দীর্ঘ, অথবা ৩২টি হ্রস্ব মাত্রা; যথা,—

১—২'—৩—১—২'—৩ | ১'—২—১—২'—৩—১—২'—৩ |
| ১'—২—১—২'—৩—১—২'—৩ | ১'—২—১—২'—৩—১—২'—৩ | ১'—২ ||

ইহার গানের, ছন্দ উত্থাপন হইতে প্রথম আট মাত্রা পর্যন্ত প্রায় অবিকল আড়ার স্থায়; কিন্তু আড়ার স্থায় সপ্তম মাত্রায় মধ্যমানের সম না পড়িয়া, যে পঞ্চদশ মাত্রায় আড়ার ফাঁক, তথায় মধ্যমানের সম। তেতালার নিয়মে ইহাকে সমান চারি পদে বিভক্ত করিয়া, তাহাতে তিন তালি ও এক ফাঁক দেওয়া বিধি। ঐ ফাঁক পদের তৃতীয় মাত্রা হইতে ইহার উত্থাপন হয়; এবং ঠেকার বাজে প্রত্যেক পদের ৪র্থ ও ৭ম মাত্রায় প্রদন পড়ে। উত্থাপন হইতে ক্রমান্বয়ে সপ্তম, ত্রয়োবিংশ ও একত্রিংশ মাত্রায় ইহার প্রথম ও তৃতীয় তালি এবং ফাঁক পড়ে। ইহাতে চারি তালির ভাগ ও প্রদন যথা:—

৩—৪'—৫—৬—৭—৮ | ১—২—৩—৪'—৫—৬—৭—৮
+
| ১—২—৩—৪'—৫—৬—৭—৮ | ১—২—৩—৪'—৫—৬—৭—৮ | ১—২ ||

সম ভিন্ন অত্যা তালির উপর প্রদন নাই। প্রলিপিতে ইহা প্রত্যেক পদে আটটি হ্রস্ব মাত্রার হিসাবে লিখা যায়; ইহার তালংক ৮। ইহার ঠেকা যথা—

+ ৩
| ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ | ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ | ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ | ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ |
: ধা : ধিন্ :— : ধা : ধিন্ :— | ধা :— : ধা : ধিন্ :— : ধা : ধিন্ :— | ধা :— :
৩—৪—৫—৬—৭—৮ | ১—২—৩—৪—৫—৬—৭—৮ | ১—২—
০ ১
| ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ | ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ | ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ | ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ ৮ |
: ধা : ধিন্ :— : ধা : তিন্ :— | তা :— : না : ধিন্ :— : ধা : ধিন্ :— | ধা :— : ||
৩—৪—৫—৬—৭—৮ | ১—২—৩—৪—৫—৬—৭—৮ | ১—২— ||

মধ্যমান ছন্দে প্রায়সই গানের বর্ণের লঘু গুরুত্বের নিশ্চয়তা নাই। ইহার সম ভিন্ন অত্যা তালির উপর প্রায়ই অক্ষর থাকে না; যদিও থাকে, তাহাতে

প্রশ্নন নাই; এই হেতু ছন্দ অতিশয় আড়। অনেক গানে, উত্থাপন হইতে সম পর্যন্ত, সময়ের অক্ষরটী সহিত নয়টী বর্ণ থাকে; ইহাদের প্রথম, তৃতীয় ও সপ্তম বর্ণ লঘু; দ্বিতীয়, চতুর্থ, পঞ্চম, অষ্টম, ও নবম বর্ণ গুরু; এবং ষষ্ঠ বর্ণ ধ্রুত—ত্রিমাত্র। আস্থায়ীতে এক ফেরের প্রথমার্দ্ধ ঐ রূপ; দ্বিতীয়ার্দ্ধে কএকটী বর্ণ, কাল পূরণার্থ যে কোন প্রকারে লঘু গুরু হওয়া ভিন্ন, কোন বিশেষ নিয়মে নিবদ্ধ নহে। অন্তরাতে 'প্রত্যেক ফেরের পূর্ব ও পরার্দ্ধ আস্থায়ীর প্রথমার্দ্ধের জায়। আস্থায়ীতে সমেব অব্যবহিত পূর্বের একটী লঘু, তৎপরে একটী গুরু, এই রূপ দুইটী বর্ণ সততই থাকে; অন্তরাতে তাহা দেখা যায় না*। গান যথা:—

(সার্বগম লিপিতে চারি মাত্রারূপারে বিভক্ত।)

সে.কে :- ন : রে | ক : রে :- অ : প্র | গন্ : ও.তার :- উ : চিত্ | — : নন্ :- : — |

বে :- ছায় : লা | মা :- : — . ন : না | ক.রি :- : য়ে : মা . চে

— . র : ব . সে :- . ড : রি . য়ে | — : — ||

ত্রিমাত্রিক জাতি।

দুই-এর শক্তি দ্বারা ৩-কে ঘাতিত করিয়া তদ্বারা কালের বিভাগ কম্পনাকে ত্রিমাত্রিক ছন্দ কহে; অর্থাৎ যে সকল ছন্দে তিন তিন মাত্রা অন্তরে প্রশ্নন ও তালি পড়ে, অথবা যে ছন্দের প্রত্যেক তালি সমান তিন অংশে বিভক্ত হয়, সমান দুই অংশে বিভক্ত হইতে পারে না, তাহাকে ত্রিমাত্রিক তাল

* সঙ্গীতসার, যুদঙ্গমঞ্জরী, সঙ্গীত-রত্নাকর প্রভৃতি গ্রন্থে মধ্যমানকে তেতালার মধ্য লয় বলিয়া ব্যাখ্যা করা হইয়াছে। লয়ের গতিভেদে কখন ছন্দ ভেদ হয় না; তেতালার যে মধ্য লয়, সেও কাণ্ডালী, কেবল কিকিৎ চিমা। তাহা হইতে মধ্যমানের ছন্দ অনেক প্রভেদ। 'মধ্যমান'—এই নামের জন্যই ঐ রূপ ভ্রম হয় বটে; কিন্তু বাস্তবিক ইহা একটী পৃথক ছন্দ। ইহা চিমা-তেতালার ভুল্য শ্রব। ঐ সকল গ্রন্থে যখন আড়াঠেকার ছন্দ নির্ণয়ে ভ্রম হইয়াছে, তখন মধ্যমানেও সেই রূপ ভ্রম হওয়া আশ্চর্য্য নহে।

কহে। ইহাদের মাত্রাসমষ্টি বার, কিম্বা ছয়, কিম্বা চব্বিশ। ত্রিমাত্রিক তালে মাত্রার বিস্তার যথা:—

| ১'—২—৩ | ১'—২—৩ | ১'—২—৩ | ১'—২—৩ ||

ঐ চারি পদের তিনটিতে তিন তালি, ও একটিতে ফাঁক দেওয়া যায়। খেম্‌টা, আড়খেম্‌টা, একতালা, ভর্তঙ্গা, দাদুৱা, ইহারা ত্রিমাত্রিক তাল। এই সকল তাল সমমাত্রিক হইলেও, উৎখান, প্রস্থনের নিয়ম, ও পদ মধ্যগত বর্ণসমূহের লঘু গুরুতা ভেদে, পরস্পর হইতে অনেক ভিন্ন, এবং তাহাতেই উহাদের নিজ নিজ রূপের পরিচয়। তাহা নিম্নে বিস্তারিত রূপে প্রকটিত হইতেছে।

খেম্‌টা তাল।

এই ছন্দ তিন তিনটি ব্রহ্ম মাত্রাবিশিষ্ট সমান চারি পদে বিভক্ত; ইহার মাত্রা সমষ্টি বার, তাহার তিন তিন মাত্রা অন্তরে প্রস্থন ও তালি পড়ে; ইহার তালংক ৬। খেম্‌টার ঠেকা যথা:—



উক্ত প্রথম ধা-তেই ইহার সম, এবং ঐ ত্রয় পদের তা-এর উপর ফাঁক। ইহার গতি কিঞ্চিৎ জট, এবং প্রত্যেক তৃতীয় মাত্রায় প্রস্থনাধিক্য হেতু ইহাতে ফাঁক দিতে ইচ্ছা হয় না; সকল প্রস্থনেই তালি মনে হয়। গানে খেম্‌টার কোন পদে একটি অক্ষর, কোন পদে দুইটি, ইহার অধিক অক্ষর থাকে না। যে পদে দুইটি অক্ষর থাকে, তাহাদের প্রথমটি প্রায়সই লঘু ও তৎপরটি গুরু; যথা,—



খেম্‌টার প্রত্যেক তালিকে মাত্রারূপে গ্রহণ করিয়া, তাহার দুইটি লইলে, কাণ্ডালীর এক পদ অর্থাৎ একটি তালি হয়। এই হেতু বাদকেরা কাণ্ডালীর ঠেকা বাদন করিতে করিতে, বিচিত্রতার জন্ত, এক আদ বার খেম্‌টার

আড়-খেম্টার ঠেকার প্রত্যেক পদের তৃতীয় মাত্রায় প্রশ্ন অধিক; প্রথম মাত্রায় তালির উপর প্রশ্ন অতি ক্ষীণ; তজ্জন্ম ঠেকার ঐ স্থানে ত-বর্ণ ব্যবহৃত হইয়াছে; এবং সেই হেতু ইহার ছন্দ আড়। ইহার পদ বিভাগের মধ্যে প্রায়সই গানের দুইটি অক্ষর থাকে, তাহার ১মটি লঘু, তৎপরটি গুরু; লঘু ও গুরু, লঘু ও গুরু, এই রূপই ইহার ছন্দ। ঐ ছন্দকে কিঞ্চিৎ বিচিত্র করার কারণ, এবং সমের উপর এক এক বার অধিক প্রশ্ন ও বিশ্রাম দেখাইবার জন্ম, গানের প্রত্যেক কলির প্রথম কএকটি অক্ষর, সমের পূর্বে লঘু গুরু না হইয়া, সমভাবে উচ্চারিত হয়; তখন ফাঁক পদের শেষ মাত্রা হইতে গানারম্ভ হইয়া, ১ম পদের, তিন মাত্রায় তিনটি অক্ষর পড়ে। যথা:—



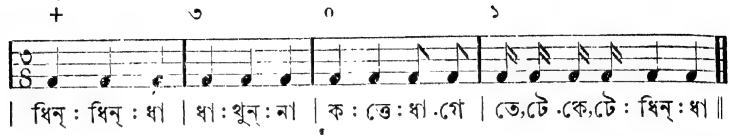
ঐ গানটির পছের যে ছন্দ, তদনুসারে উচ্চাতে প্রথম বর্ণ, ও তৎপরে প্রত্যেক দ্বিতীয় বর্ণে প্রশ্ন আছে (হসন্ত বর্ণসংখ্যার মধ্যে গণ্য নহে); যথা কে ব লে ম রে ছে ম দন্ হ'র, &দি। এই রূপ প্রশ্নে উচ্চাতে খেম্টা তাল হয়; প্রশ্ন অতিক্রম করিয়া উক্ত প্রথম কে উচ্চারিত হইলে, এবং লে-র উপরিস্থ প্রশ্নটি ব-তে দিলেই ছন্দ আড় হইয়া আড়-খেম্টা হয়। খেম্টা অপেক্ষা ইহার গতি ধীরতর জন্ম, অনেক সময়ে একতালার সঙ্গিত ইহার ছন্দের বিজম হয়; কিন্তু একতালাতে অক্ষর সংখ্যা অধিক। আড়-খেম্টা তাল হিন্দুস্থানে প্রচলিত নাই; বঙ্গদেশেই ইহার জন্ম। ফলত ইহা অতীব সুন্দর ত্রিমাত্রিক ছন্দ*।

একতালা।

ইহারও মাত্রাসমষ্টি বার; এবং ইহা তিন মাত্রাবিশিষ্ট সমান চারি পদে

* বাঙ্গালা সঙ্গীতসার, সঙ্গীতরত্নাকর, যুদঙ্গমঞ্জরী, প্রভৃতি গুরুসমূহে আড়-খেম্টার অতি অল্প ব্যাখ্যা দৃষ্ট হয়; ইহাকে (১৩৮) সাড়ে তের মাত্রার তাল বলিয়া লিখা হইয়াছে, যাহা নিতান্ত অসঙ্গত। সঙ্গীতসার-কর্তা উহাকে ৪৮ মাত্রানুসারে তিন তালিতে বিভাগ করিয়াছেন। সঙ্গীত-রত্নাকর প্রণেতা উহাকে চারি তালিতে বিভাগ করিয়া, কোন তালিতে সওয়া তিন মাত্রা, কোন তালিতে ৪৮ মাত্রা, এই প্রকার গোলমাল করিয়াছেন। তবলামালাতে আড়-খেম্টার মাত্রা নিরূপণ শুদ্ধ হইয়াছে।

বিভক্ত হইয়া, তিন তালি ও এক ফাঁক প্রাপ্ত হয়। ইহার তালংক ৩।
একতালার ঠেকা যথা:—



কৃত লয়ে একতাল। খেমটার আয় বোধ হয়; কারণ উভয়েই ত্রিমাত্রিক।
কিন্তু খেমটা অপেক্ষা একতালার গানে অধিক বর্ণ থাকে; অধিকাংশ পদেই
তিন তিনটি বর্ণ। সচরাচর সম্ হইতেই ইহার উত্থাপন হয়; যথা :—



ইহার পদের প্রথম ও তৃতীয় মাত্রায় প্রথম ক্রমান্বয় প্রবল ও দুর্বল; এই হেতু
যে যে পদে দুইটি বর্ণ থাকে, তাহার প্রথমটি গুরু, তৎপরটি লঘু। ওস্তাদেয়া
ইহাতে চারি চারি মাত্রা অহরে তালি দিয়া ইহাকে সমান তিন পদে বিভক্ত
করত, ইহার লয়কে ক্রিষ্ণ কঠিন করিয়া, ইহাতে একটু হেষ্টিং বর্দ্ধিত
করিয়াছেন। এই নিয়মে ইহার ফাঁক নাই, তিনটাই তালি; বোধ হয়, তজ্জন্মই
ইহার নাম একতাল।*। যথা:—



ঐ রূপ বিভাগে ইহার তালংক ৩। কোন কোন স্থলে ইহাতে ফাঁকের ও
সমের পূর্ববর্তী পদদ্বয়ের প্রথম মাত্রা বর্ণ শূন্য; ২য় ও তৃতীয় মাত্রায় দুইটি

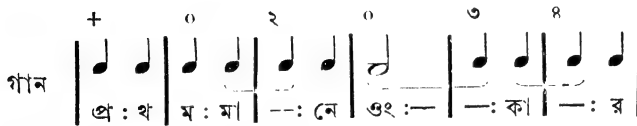
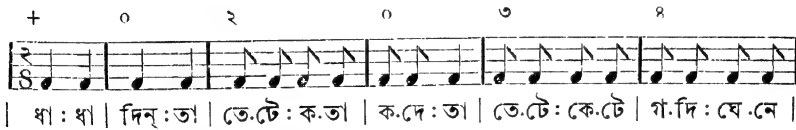
লঘু বর্ণ; এবং ঐ ফাঁক ও সমের পদে এক একটি ত্রিমাত্রিক বর্ণ। যথা:—



গানের বর্ণ সঙ্খ্যা অল্প হইলে একতালার প্রায় ঐ রূপ ছন্দই হয়। ঐ ছন্দে ইহা আড়খেম্টার সহিত ঐক্য হইয়া থাকে। সামান্যত আড়খেম্টা হইতে একতালার প্রভেদ এই যে, গানে একতালার প্রত্যেক পদে আড়খেম্টা অপেক্ষা অক্ষর সঙ্খ্যা অধিক; অর্থাৎ একতালার প্রত্যেক পদে তিন মাত্রায় তিনটি অক্ষর থাকে, আড়খেম্টার দুইটি। কোথাও একতালার কোন পদে যদি দুইটি মাত্র অক্ষর হয়, তাহা হইলে প্রথমটি গুরু, তৎপরটি লঘু; কিন্তু আড়খেম্টার প্রথমটি লঘু, তৎপরটি গুরু।

চৌতাল*।

ইহা ঋপদের তাল; ইহারও মাত্রাসমষ্টি বার, এবং ইহা দুই দুই মাত্রাবিশিষ্ট ছয়টি পদে বিভক্ত হয়; তন্মধ্যে দ্বিতীয় ও চতুর্থ পদে ফাঁক, এবং প্রথম, তৃতীয়, পঞ্চম ও ষষ্ঠ, এই চারিটি পদে চারিটি তালি; এই জন্তই ইহার নাম চৌতাল। ইহার তালাস্ত ৬। ঠেকা ও গান যথা:—



চৌতাল একতালারই প্রকারভেদ মাত্র। উপরে একতালার বার মাত্রাকে যে চারি মাত্রানুসারে তিন পদে বিভাগ করা হইয়াছে, তাহা হইতেই চৌতালের উৎপত্তি হইয়া থাকিবে। একতালার ঐ তিন ভাগের প্রত্যেককে আরও দুই ভাগ করিলে, সাকল্যে যে ছয় ভাগ পাওয়া যায়, তাহারই ২য়

* সংস্কৃত গ্রন্থে ইহা 'চতুস্তাল' নামে প্রসিদ্ধ। ১৩৩ পৃষ্ঠা দেখ।

ও ৪র্থ ভাগে ফাঁক, ও বাকি চারিটি ভাগে চারিটি তালি দিলেই চৌতাল হয়। যথা:—

	+	০	২	০	৩	৪
ঠেকা						
গান	ধিন্ : ধিন্	ধা : ধা	ধু : ধা	ক : তে	ধা : গে : তে, টে. কে, টে	ধিন্ : ধা
	ক : ব	কি :—	তা : র	রূ : পে	ব : ডু	ল : ন

গানে একতাল হইতে চৌতালের ছন্দের বিভিন্নতা নাই; কেননা একতালার ত্রায় চৌতালে গানের পদ্যও ত্রিমাত্রিক, অর্থাৎ তিন তিন মাত্রা অন্তরে বর্ণের উপর প্রস্থান থাকে। যথা:—

প্র : থ : ম	সা :—: নে	ওং :—:—	কা :—: র
বং :—: শী	ধু :—: ন	সোঁ :—: মা	ঝা :—: রে

এই হেতু চৌতাল ত্রিমাত্রিক জাতির অন্তর্গত হইয়াছে। একতালার গান রূপদের কায়দায় গাইলেই চৌতাল হয়, এই ইহার রহস্য। রূপদ গানে চা-দুন করার জন্ত প্রথমে বিলম্বিত লয়ে গান আরম্ভ করিতে হয়; সুতরাং তখন একতালার ঐ তিন তালির প্রত্যেক অতিশয় দীর্ঘ হইয়া, লয় কঠিন হইয়া পড়ে; অতএব সেই লয়কে সহজ করার কারণ, ঐ দীর্ঘ তালির কালকে দুই ভাগ করত, এক ভাগে তালি, অপর ভাগে ফাঁক দেওয়ার রীতি হইতেই চৌতালের উদ্ভব হইয়াছে। এই প্রকার বিভাগে চৌতালে দুই দুই মাত্রান্তরে তালি ও ফাঁক পড়তে, প্রত্যেক তালি ২-এব শক্তির বিভাজ্য হইয়া, চা-দুন ক্রিয়ার উত্তম সুবিধা হইয়াছে। উপরে চৌতালের ঠেকাটী 'মধ্য' অর্থাৎ সহজ লয়ে লিখিত হইয়াছে। ইহার চা ও দুন এই প্রকার, যথা:—

+	০	২	০	৩	৪
চ।					
	ধা :—	ধা :—	দিন্—	তা :—	তে : টে ক : তা
+	০	২	০	৩	৪
	ক : দে	তা :—	তে : টে	কে : টে	গ : দি ঘে : নে

দূন।

ধা. ধা : দিন্.তা | তে.টে.ক.তা : ক.দে.তা | তে.টে.কে.টে : গ.দি.ষে.নে |

0 3 8

ধা. ধা : দিন্.তা | তে.টে.ক.তা : ক.দে.তা | তে.টে.কে.টে : গ.দি.ষে.নে ||

প্রকৃত ত্রিমাত্রিক ছন্দ রূপদে ব্যবহার নাই; কিন্তু পাখোআজের* বোলে বিচিত্রতার জন্ম, *চোঁতালের প্রত্যেক মাত্রা কখন কখন সমান তিন ভাগও হইয়া থাকে; যথা:—

(পরগ)

ধা. ধা : দিন্.তা | তে.টে.ক.তা : ক.দে.তা | তে.টে.কে.টে : গ.দি.ষে.নে |

0 3 8

ধা. ধা : দিন্.তা | তে.টে.ক.তা : ক.দে.তা | তে.টে.কে.টে : গ.দি.ষে.নে ||

(তেরাই)

ধা. ধা : দিন্.তা | তে.টে.ক.তা : ক.দে.তা | তে.টে.কে.টে : গ.দি.ষে.নে |

0 3 8

ধা. ধা : দিন্.তা | তে.টে.ক.তা : ক.দে.তা | তে.টে.কে.টে : গ.দি.ষে.নে ||

বিষমপদী জাতি।

যে সকল তালে অসমান সঙ্খ্যক মাত্রা ব্যবধানে প্রদন ও তালি পড়ে, তাহাদিগকে বিষমপদী তাল কহে। সেই সকল প্রদন ও তালি কখন ত্রিমাত্রিক,

* পাখোআজ (হিন্দী—পাখাওআজ) শব্দের উৎপত্তি বিষয়ে কোন গ্রন্থকারই কিছু বলেন নাই। বোধ হয়, ইহা হিন্দী 'পাকা আওআজ' শব্দের বিকৃত ও সংক্ষিপ্ত উচ্চারণ। পাকা আওআজের তাৎপর্য্য মৎস ধনি; তবলা-বাঁয়া, ঢোলক, প্রভৃতি যন্ত্র সভ্য সমাজে প্রচলিত হইলে পর, প্রাচীনতম যন্ত্র—মৃদঙ্গের শ্রেষ্ঠতা ও সমান রক্ষার্প, উহার পাকা-আওআজ নাম দেওয়া হইয়া থাকিবে; ইহার তুলনায় তবলা-বাঁয়াদি যন্ত্রের আওআজ কাঁচা—নিরুপ্ত।

কখন চতুর্মাত্রিক, কখন দ্বিমাত্রিক হয়; এই হেতু ঐ সকল তালকে মিশ্র তালও বলা যায়। বিষমপদী তালও চারি পদে বিভক্ত হইয়া, তিন তালি ও এক ফাঁক প্রাপ্ত হয়; ঐ চারি পদের প্রথম দুই পদে যে রূপ মাত্রা ও তালির ভাগ, শেষ দুই পদেও তদ্রূপ। ঝাঁপতাল, সুরফাক তাল, বৎ, পোস্তা, ধামার, তেওট, রূপক, আড়ার্চোতাল, তেওরা, পঞ্চমসওআরী, ইহার বিষমপদী তাল।

ঝাঁপতাল*।

এই তালের মাত্রাসমষ্টি দশ; ইহা চারি পদে বিভক্ত, তাহার ১ম ও ৩য় পদে দুই দুই মাত্রা, এবং ২য় ও ৪র্থ পদে তিন তিন মাত্রা; অর্থাৎ ঝাঁপতালে একবার দুই মাত্রা অন্তরে, তৎপরক্ষণে তিন মাত্রা অন্তরে প্রশ্ন ও তালি পড়ে। যথা:—

+ ৩ ০ ১
| ১—২ | ১—২—৩ | ১—২ | ১—২—৩ ||

সম্ হইতেই ইহার উত্থাপন হয়। ইহার তালান্ব ১ ও ২। ঝাঁপতালের চৈকা যথা:—

+ ৩ ০ ১
| ২ | ৩ | ২ | ৩ |
| ধা: গে | ধা: গে: তিন্ | না: কে | ধা: গে: ধিন্ ||

ইহার চারি পদে গানের বর্ণ সঙ্খ্যার স্থিরতা নাই; কখন একটা বর্ণ, কখন দুইটা বর্ণও থাকে; কিন্তু কোন পদে দুই বর্ণের অধিক প্রায় থাকে না: যথা:—

(হিন্দী)
+ ৩ ০ ১
| মা : ম | তি:—: প | তি : ত | জ : নে:—
| নি : প | ট:—: নি | ক : ট | বা :—: স

ঝাঁপতাল আদিত্তে ক্রপদেরই তাল; কিন্তু পরে ইহা খেয়ালেও ব্যবহার হইয়াছে†।

* সংস্কৃত-গ্রন্থে ইহা ‘ঝম্পা তাল’ নামে খ্যাত; ১৩৩ পৃষ্ঠা দেখ।

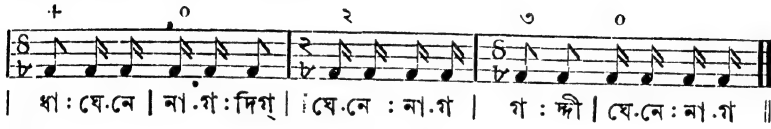
† সঙ্গীতসার, কণ্ঠকৌমুদী, যুদ্ধসংগীতী, তবলামালা, প্রভৃতি গ্রন্থে ঝাঁপতালকে সাত মাত্রার তাল

সুরফাক্ তাল*।

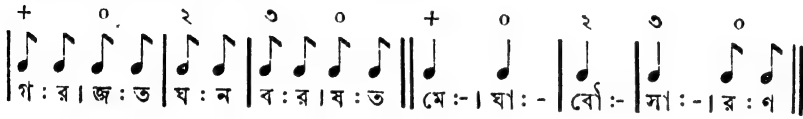
ইহার মাত্রাসমষ্টি দশ, ও পদবিভাগ তিন। সেই তিন পদেই তিন তালি; প্রথম ও তৃতীয় পদে চারি চারি মাত্রা, এবং দ্বিতীয় পদে দুই মাত্রা। যথা:—

| ১—২—৩—৪ | ১—২ | ১—২—৩—৪ ||

উক্ত প্রথম পদের ১ম মাত্রাতেই সম্। ইহার চতুর্মাট্রিক পদ দুইটির তৃতীয় মাত্রার ফাঁক দেওয়া যাইতে পারে; তাহা হইলে লয় আরও সহজ হয়। ইহার তালাক্ষ ১ ও ৩। সুরফাকের ঠেকা যথা:—



সম্ হইতেই ইহার উৎপাদন। ইহা রূপদ ভিন্ন ব্যবহার হয় না। ইহার পদগুলির মধ্যে গানের বর্ণ সঙ্ঘার নিশ্চয়তা নাই। নিম্নে গানের উদাহরণে তালের দুই ফের প্রদর্শিত হইয়াছে; যথা:—



বলিয়া, তাহার ঠেকার বোলে যে রূপ মাত্রা নির্দেশ করা হইয়াছে, তাহা অতিশয় অশুদ্ধ। দ্বিতীয়বার মুদ্রিত সঙ্গীতসারে ঐ ভ্রম সংশোধিত হইয়াছে।

দ্বিতীয়বার মুদ্রিত ‘যন্ত্রক্ষেত্রদীপিকাতে’ ঝাঁপতালের ঠেকাতে মাত্রা নির্দেশ শুদ্ধ হইয়াছে; প্রথম বারে অশুদ্ধ হইয়াছিল। কিন্তু দ্বিতীয়বারে ইহাকে “দুইটি দীর্ঘ ও দুইটি প্লুত মাত্রার তাল” বলিয়া যে লিখিত হইয়াছে, তাহাও যুক্তিযুক্ত হয় নাই। দুইটি দীর্ঘ ও দুইটি প্লুত “আঘাতের” তাল বলাই উচিত ছিল; কারণ মাত্রা হইতে আঘাত অনেক ভিন্ন। তালি বা আঘাতই তালের জীবন ও রূপ-পরিচায়ক; মাত্রা সেই আঘাতের পরিমাপক। ঐ গ্রন্থে সকল তালই ঐ প্রকার অপরিষ্কার নিয়মে ব্যাখ্যাত হইয়াছে।

* সুরফাক্ তালই সংস্কৃত গ্রন্থের ‘শরভলীলক’ তাল; এই শরভলীলকের অপভ্রংশে ‘সুরফাক্’ সংজ্ঞার উৎপত্তি। প্রথমত এই কথার অনেকে বিস্মিত হইবেন; কিন্তু নিম্ন লিখিত যুক্তি প্রমাণ পাঠে উহা বিশ্বাস হইবে, সন্দেহ নাই। শরভলীলকের সংক্ষেপোচ্চারণ জন্য ‘লীল’ পরিভাষা প্রথমত ‘শরভক্’ তাল বলিয়া ব্যবহার হয়; তৎপরে তাহারই উচ্চারণভেদে সরভক্ হইয়া, ক্রমে ‘সুরফাক্’ হইয়া গিয়াছে। ইহাও অকারণ নহে: হিন্দুস্থানী লোকের তালব্য শ-কে দন্ত্য স-বৎ উচ্চারণ করা অভ্যাস হেতু, ‘শর’-কে ‘সর’ বলা হয়; তৎপরে অল্প সঙ্গীত-ব্যবসায়ীগণ ঐ সর-কে সর, ও ‘ভক্’-কে ফাঁক মনে করিয়া, তজ্জপ উচ্চারণ ব্যবহার করিয়াছে। এতদ্ব্যতীত ‘সুরফাক্’ শব্দের অন্য কোনই তাৎপর্য্য নাই। এই রূপে শরভলীলক যে আধুনিক কালে সুরফাক্ নামে পরিবর্তিত হইয়াছে, তাহা স্পষ্টই প্রতীয়মান হয়। আরও শরভলীলক তালের নিয়ম সংস্কৃত সঙ্গীত-

যত্ তাল* ।

এই তালের মাত্রাসমষ্টি চৌদ্দ; তাহা চারি পদে বিভক্ত হইয়া, তিন তালি, এক ফাঁক প্রাপ্ত হয়। ১ম ও ৩য় পদে তিন তিন মাত্রা, এবং ২য় ও ৪র্থ পদে চারি চারি মাত্রা; অর্থাৎ ইহাতে একবার তিন মাত্রা অন্তরে, তৎপরে চারি মাত্রা অন্তরে, প্রশ্নন ও তালি পড়ে। যথা—

| ১—২—৩ | ১—২—৩—৪ | ১—২—৩ | ১—২—৩—৪ ||

রত্নাবলীর মতে “লগুক্রান্ত লঘুচৈব তালে শরভলীলকে”,—অর্থাৎ ইহাতে তিনটি তালি পড়ে, তাহার ১ম ও শেষ তালি অপেক্ষা, মধ্য তালিটি দ্রুত। প্রচলিত সুরকারেরও অবিকল এই রূপ তালি।

কর্ণকৌমদীর শেষ ভাগে ‘গনগায়াম’ ও ‘বনগায়াম’, এই দুইটি ভূজঙ্গপ্রয়াত ছন্দের পদ্যে যে রূপ শরভলীলক তাল যোজনা করা হইয়াছে, তাহাতে যথেষ্ট অসঙ্গতি ও ভ্রম দৃষ্ট হয়; কারণ বনগায়াম-তে এক মাত্রা, র-তে অর্দ্ধ মাত্রা, গায়-তে এক মাত্রা, এই প্রকার মাত্রা দেওয়া হইয়াছে; কিন্তু কে না বলিবে যে, ঐ ব লঘু ও র গুরু? অতএব ঐ ব-এ স্বকাল—অর্দ্ধ মাত্রা, এবং র-এ দীর্ঘকাল—এক মাত্রা হওয়াই উচিত। কিন্তু গ্রন্থকার ইহা বলিবেন যে, সঙ্গীতের তাল কাব্যের লঘু গুরু নিম্নে অধীন নহে, নতুবা ঐ যোজক শরভলীলক ভাবে কি প্রকারে গাওয়া যায়? একথা অসঙ্গত ও অগ্রাহ্য হইবে; কেননা বাগ্মীনা গানে যে রূপ হইসেও হইতে পারে, তাহাতে লঘু গুরু দিয়া নাই; কিন্তু সংস্কৃত পদ্যের গানে তাহা হইতেই পারেনা। বিজ্ঞানিকারে শাঙ্গায়ারিক সঙ্গীত চর্চার ভাণ বহিরা, তালের সহিত পদ্যের নার সামঞ্জস্য রাখিতে না পারা, বিড়ম্বনার পরিণাম বলিতে হয়। শরভলীলক তালের উক্ত দুইটি গানেই কি না ভূজঙ্গপ্রয়াত ব্যবহার হইয়াছে! ঐ তালে একরূপ ছন্দ যোজনা করা উচিত ছিল, যাহাতে ভুলছন্দে ও কাব্যছন্দে স্থমিল হয়। ভূজঙ্গ-প্রয়াত শরভলীলকের অরূপ নহে; উহা ঐ তালের অন্তর্গত। যথা:—

+ ৩ ০ ১ + ৩ ০ ১
: ব | র :— | গায় :— | অ | র :— | গায় :— | ধ | রা :— | ধী :— | শ | মা :— | ন্যা :— |

দ্বিতীয়বার মুদ্রিত “যন্ত্রক্ষেত্রদীপিকার” ২১৩ পৃষ্ঠায় যে ‘তলুমধ্যাচ্ছন্দ’ লিখিত হইয়াছে, তাহাও অবিকল শরভলীলকের, অর্থাৎ সুরকারের অরূপ; যথা:—

+ . ২ ৩ + ২ ৩
| নি :— | ন্যা :— | ক : রি | তা :— | গো :— | তা :— | সে :— | ছ : ল | যো :— | গী :— ||

যদি বল যে, সুরকার ইহাতে শরভলীলক বহু প্রভেদ; কিন্তু বাস্তবিক সে কথাই নহে, উভয়ে একই তাল। কারণ গাঁহার লয় ও অনুপাত বোধ আছে, তিনি অন্যায়সেই বুঝিবেন যে, ১ মাত্রা ১ মাত্রা ও ১ মাত্রা, এই ক্রমের যে তাৎপর্য, আর ২ মাত্রা ১ মাত্রা ও ২ মাত্রা, কিম্বা ৪ মাত্রা ২ মাত্রা ও ৪ মাত্রা, এই রূপ ক্রমেরও অবিকল সেই তাৎপর্য, কোন প্রভেদ নাই; কেননা ১ : ২ : ১ = ২ : ১ : ২, কিম্বা = ৪ : ২ : ৪, এই সকল কালের তুল্য অনুপাত ও তুল্য লয়। অতএব ১ : ২ : ১ যদি শরভলীলক হয়, তবে ২ : ১ : ২ কিম্বা ৪ : ২ : ৪, যাহাকে সুরকার বলি, তাহাও শরভলীলক।

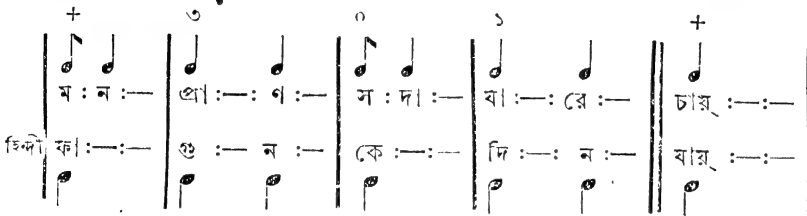
‘সংস্কৃতে ইহাকে ‘যতিভাস’ বলে; তাহার লক্ষণ যথা,—“লঘুদ্বন্দ্বাৎ দ্রুত দ্বন্দ্বং যতি স্যাৎ ত্রিগুণতঃ”, অর্থ এই যে, দুইটি লঘুর পর দুইটি দ্রুত আঘাতে যতিভাল হয়, বাহার মধ্যে দ্বিগুণ বর্তমান; যতাত্তরে “যতি ভালে লদৌ দলৌ”, অর্থাৎ যতিভালে একটি লঘুর পর দ্রুত, তৎপরে আর একটি দ্রুতের পর লঘু আঘাত। একটু তলিয়া দেখিলেই জানা যাইবে, যে ঐ উভয় লক্ষণের

যতের মাত্রা অতিশয় হ্রস্ব, কারণ ইহার গতি দ্রুত। সম হইতে প্রায়সই ইহার উত্থান হয়; ইহার তালীক্ষ ট ও ট্। যতের ঠেকা যথা:—



ধা : ধিন্ :— | ধা : গে : তিন্ :— | না : তিন :— | ধা : গে : ধিন্ :— ||

বাঙ্গালা গানে ইহার প্রত্যেক পদে প্রায়ই দুইটি বর্ণ; হিন্দী গানে ইহার ত্রিমাত্রিক পদদ্বয়ে প্রায়ই এক একটা বর্ণ থাকে। কোণাও ত্রিমাত্রিক পদে দুইটি বর্ণ থাকিলে, তাহার প্রথমটি একমাত্রিক—লগু, ও দ্বিতীয়টি দ্বিমাত্রিক—ওক; চতুর্মাত্রিক পদের দুইটি বর্ণই দ্বিমাত্রিক। যথা:—



বৎ কিয়া পোস্তা, ও ঝাঁপতাল একইরূপ ছন্দ বলিয়া অনেকের ভ্রম হয়; কাবণ উভয়ের তালি ও প্রস্থান সমান, এবং একটা তালি হ্রস্ব, একটা দীর্ঘ; যতের হ্রস্ব তালিটি অপেক্ষা দীর্ঘ তালি যেমন এক মাত্রা বা, ঝাঁপতালেও তত্রূপ; এবং যতের তালিগুলি হইতে ঝাঁপতালের তালিসমূহের কেবল যে

ভিন্ন তাৎপৰ্য্য; কাবণ চক্রেয় ন্যায় ঐ তালির গুনঃ গুনঃ আদর্ভন হইলে, দুইটা লগুর পরে দুইটা দ্রুত, বিদ্যা দুইটা দ্রুতের পরে দুইটা লগু, এই একানই কার্য্য হয়। এক্ষণে, আধুনিক যতই যে ঐ যততাল, তাহা দেখাইতেছি: হিন্দুস্থানী নোদেব সজ্জেকপ উচ্চারণ হইতেই, যতির অপভ্রংশে যত্ হইয়াছে; যততালে আমরা যে রূপ তিন তালি ও এক ফাঁক দিয়া থাকি, বাহা উপরে প্রদর্শিত হইতেছে, হিন্দুস্থানীর লোকে ইহাতে ঐ প্রকার বরিষা তালি দেয় না। হিন্দুস্থানে ইহা অতি প্রসিদ্ধ তাল; ইতর, তদ্রূপ, সকলেই উহা ব্যবহার করে। তথায় উচ্চাতে সাধারণ প্রথাযুযারে তালি দেওয়ার যে নিয়ম, তদনুসারেই উক্ত সংস্কৃত নিয়ম গঠিত হইয়াছে, কারণ পুরাতন সংস্কৃত গ্রন্থকাবগণ প্রায়সই হিন্দুস্থানের লোক। সেই নিয়ম এই,— | ধা' : ধিন্ :— : ধা' : গে : তিন্ :— : | কিয়া | ধা' :— : ধিন্ : ধা' : গে : তিন্ :— : | ইহা যতের প্রথমার্দ্ধ; বাকি অর্দ্ধও অবিকল ঐ প্রকার। উক্ত চারিটি রেকে চারিটি তালি; উল্লিখিত প্রথম উদাহরণে প্রথম দুইটা তালি দ্রুত পড়ে, শেষ দুইটা একটু বিলম্বে পড়ে: উহা উল্টাইয়া লইয়া “লগুদন্দ্বাং দ্রুত দন্দ্বাং” হইয়াছে, যেমন—ধা' : গে : তিন্ :— : ধা' : ধিন্ :— : | উক্ত দ্বিতীয় উদাহরণ হইতেই “লদো দলো” বলিয়া লক্ষণ হইয়াছে, কাবণ উহার মাঝের দুই তালি দ্রুত। ঐ চারি তালির দ্বিতীয়টি বাদ দিয়া, কেবল তিনটা তালি দিলে, অবিকল তেওরা তাল হয়; এই জন্যই যতকে তেওরার প্রকারান্তর বলা যায়; তেওরা ত্রিগুট শব্দেরই বিকৃতি।

একটি মাত্রার কমি বেশী, তাহা বিশেষ পরীক্ষা ব্যতিরেকে অনুধাবন হওয়া দুষ্কর। প্রত্যুত উহার পৰস্পর হইতে অনেক ভিন্ন; কারণ ঝাঁপের দুই তালির অনুপাত ২ : ৩ = $\frac{2}{3}$, এবং যতের দুই তালির অনুপাত ৩ : ৪ = $\frac{3}{4}$ অতএব $\frac{2}{3}$ হইতে $\frac{3}{4}$ যত ভিন্ন, ঝাঁপতাল হইতে যত তত ভিন্ন; ইহা এখন সহজে বুঝা যাইবে*।

ধামার তাল।

এই তালটি যতেরই প্রকারভেদ মাত্র; কি ছন্দে, কি প্রমানে, কি মাত্রার সকল বিষয়েই, ইহা যতের অবিকল অনুরূপ। স্থূল কথায় ইহা যত্ই; যবে ফাঁক উঠাইয়া দিয়া, তাহার ১৪ মাত্রাকে কেবল তিনটি তালিতে বিভাগ করাতেই ধামারের স্রুতি হইয়াছে। যথা:—

| ১—২—৩—১—২ | ৩—৪—১—২—৩ | ১—২—৩—৪ ||

যতের চৌদ্দ মাত্রা কখন সমান তিন ভাগ হইতে পারে না; এই জন্য ধামারের প্রথম দুই তালিতে পঁচ পঁচ মাত্রা, ও শেষ তালিতে চারি মাত্রা পড়িয়াছে। অতএব ধামারের তালারূপ $\frac{2}{3}$ ও $\frac{3}{4}$; ইহার চৈক্য যথা:—



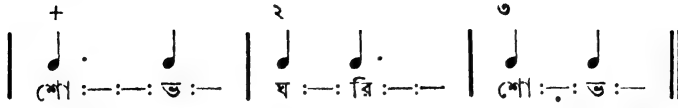
যতের বোলে ধামারের তালি, এবং ধামারের বোলে যতের তালি অনায়াসে প্রয়োগ করা যায়; যথা:—



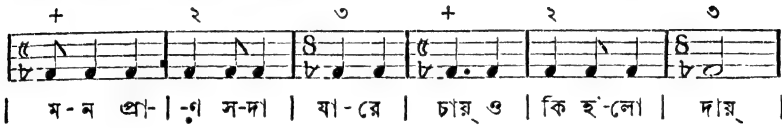
* প্রথম বার মুদ্রিত সঙ্গীতসার গ্রন্থে যতকে সাড়ে ছয় মাত্রার তাল বলিয়া, তাহার সদর ও ফাঁকের পদে সওয়া মাত্রা করিয়া ধরা হইয়াছিল, সে ভ্রান্তি পুনর্মুদ্রাকনে সংশোধিত হইয়াও নির্দোষ হয় নাই, কারণ ইহাতে সম ও ফাঁক পদস্ব বোলে মাত্রা দেওয়া উন্টাই হইয়াছে।

† প্রাচীন কালে ধামার তাল বোধ হয় প্রচলিত ছিল না; কারণ সংস্কৃত সঙ্গীত-গ্রন্থে ইহার উল্লেখ দৃষ্ট হয় না। যুদ্ধমঞ্জরীতে সংস্কৃত গ্রন্থের 'রহতালের' সহিত ধামারের যে মিল দেখান হইয়াছে, তাহা বিষম ভ্রান্তি; কারণ রহতালের আটটি তালি, ইহা তাহার লক্ষণেই প্রকাশ আছে।

পূর্বেই বলিয়াছি, ধামার ও যতের গানে ছন্দ একই প্রকার। ধামারের গান যথা:—



যতের গানে ধামারের তালি, ও ধামারের গানে যতের তালি দিলে এই রূপ হয়:—(প্রথমে যতের, তৎপরে ধামারের গান।)



উহাতে দৃষ্ট হইবে যে, তাল পরিবর্তন করিতে, গানের বর্ণসমূহের মাত্রার ও প্রমুখের পরিবর্তন, কিম্বা অন্য কোন ব্যতিক্রম, কিছুই হয় না। ঋপদগায়ক মধ্যকালের কালাবঁৎগণ যত্ ছন্দকে ইতর সাধারণের ব্যবহার হইতে পৃথক করণার্থ, তাহার সাধারণ ব্যবহৃত চারি তালির, কিম্বা তিন তালি এক ফাঁকের রীতি ত্যাগ করিয়া, তাহাতে হেকমৎ বাড়াইবার জন্ত, দূর দূর অন্তরে তিনটি তালি প্রয়োগ করত, একটু কঠিন করিয়া লইয়াছেন; এবং ঋপদের পরিচয়ার্থ উহাকে 'ধামার' নামে খ্যাত করিয়াছেন। আরও, ইহাকে ঋপদের গম্ভীর কারদায় পরিণত করার জন্ত, ইহার লয় যথেষ্ট বিলম্বিত করিয়া, যতের ৩য় তালাঘাতের ও ফাঁকের স্থানে, অর্থাৎ চতুর্থ ও অষ্টম মাত্রায়, দুইটি ফাঁক প্রয়োগ করা হইয়াছে। এই হেতু, অর্থাৎ ছন্দ লম্বা করার জন্ত, ধামারের ঠেকায়, যতের ঠেকা অপেক্ষা, অধিক বর্ণ ব্যবহৃত হইয়াছে; এবং তালাঘাতে ও ফাঁকে, সাকল্যে পাঁচ পদে বিভক্ত হইয়াছে; যথা:—



পোস্তা তাল*।

এই তালের মাত্রাসমষ্টি, প্রশ্নন, তালি, পদ-বিভাগ, এবং প্রতি পদে মাত্রা ও বর্ণ সঙ্খ্যা সকলই যতের ছায়। যত্ হইতে ইহার ছন্দের প্রভেদ এই যে, পোস্তার ত্রিমাত্রিক পদটিতে দুইটি বর্ণ থাকিলে, তাহার প্রথমটি ঙ্গ, দ্বিতীয়টি লঘু; এবং ইহার চতুর্মাত্রিক পদান্তর্গত বর্ণদ্বয়ের প্রথমটি লঘু, দ্বিতীয়টি ত্রিমাত্রিক। যথা:—

উদ্দৃষ্ট।

+	২	+	২
না :—: রা	না : শক্ :—:—	বি :—: স্বাস্	বা : তক্ :—:—
য়াব্ :—:—	ন : হো :—:—	সা :—:—	খী : ঠপ :—:—

পোস্তার পদান্তর্গত বর্ণসমূহ ঐ প্রকারে লঘু ঙ্গ হওয়াতে, প্রত্যেক পদেই প্রশ্নন প্রবল হইয়াছে। এই হেতু সকল স্থানেই তালি দেওয়া ভিন্ন, কোথাও ফাঁক দিতে ইচ্ছা হয় না; সেই তালি ত্রিমাত্রিক ও চতুর্মাত্রিক হিসাবে, একটা ব্রহ্ম ও তৎপরটি দীর্ঘ, এই প্রকার দুই তালিতেই পোস্তার ছন্দ পর্য্যবসিত হয়। ঐ ব্রহ্ম তালিটিতেই ইহার সম। অতএব ঐ প্রকার দুই তালিতে পোস্তা নিষ্পন্ন হওয়াতে, কাণ্ডআলী নদ্যন্ধে ঠুংরীর ছায়, পোস্তাও যতের অর্ধ হইয়াছে; এবং ইহার চৈকাও এরূপে গঠিত হইয়াছে যে, দুই তালিতেই আক্ষেপ মিটিয়া যায়। যতের ছায় ইহারও তালান্ব দুই—৩ ও ৫। পোস্তার চৈকা যথা—

+ ২

তাক্ :—: তাক্	ধী :—: ধা : ধা		

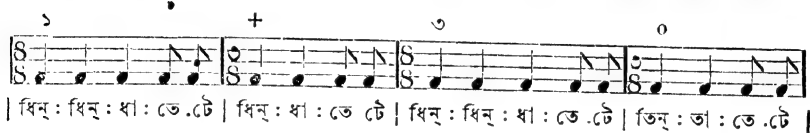
এই রূপে পোস্তার মাত্রাসমষ্টি সাত, তাহা দুই পদে বিভক্ত হওয়াতে, অর্থাৎ পোস্তার কেবল দুইটি মাত্র তালি থাকাতে, অনেক গানের আস্থায়ী কিম্বা অন্তরাতে তালির সঙ্খ্যা ৪-এর বিভাজ্য হয় না। অর্থাৎ পোস্তার ৩, ৫, ৬, ৭ ফের পর্য্যন্ত গানে ব্যবহার হয়। ইহা টপ্পা ভিন্ন খেয়াল ও ঋপদে ব্যবহার হয় না†।

* পোস্তা পারস্য শব্দ; ইহা গজল গানের তাল। অতএব গজল গানের সহিত ঐ নামটিও পারস্য হইতে আমদানী হইয়া থাকিবে।

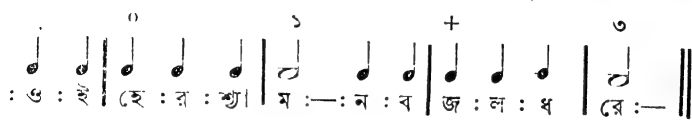
† বাঙ্গালা সঙ্গীতসার, সঙ্গীতরত্নাকর, মৃদঙ্গমঞ্জরী প্রভৃতি গ্রন্থসকলে পোস্তা অতি অশুদ্ধ রূপে

তেওট তাল* ।

এই তালেরও মাত্রাসমষ্টি চৌদ্দ; তাহা চারিটি অসমান পদে বিভক্ত হইয়া, তিন তালি ও এক ফাঁক প্রাপ্ত হয়। যতের স্থায় ইহারও একটি তালি হ্রস্ব—ত্রিমাত্রিক, একটা তালি দীর্ঘ—চতুর্মাত্রিক, এই প্রকার চারিটি তালি; তাহারই একটি হ্রস্ব তালিতে ইহার সম, ও আর একটি হ্রস্ব তালিতে ফাঁক। যতের স্থায়, সম হইতে তেওটের উৎপাদন হয় না, ইহার দীর্ঘতর তালি দুইটির কোনটি হইতে ইহা উৎপাদিত হইয়া থাকে। এই রূপে যত হইতে ইহার ছন্দের পার্থক্য হয়। তেওটের তালাক্ষ $\frac{3}{4}$ ও $\frac{4}{4}$, ইহার ঠেকা যথা—



ইহার গতি লম্বা, সেইজন্ম ইহার গানে ও ঠেকায় বহু অপেক্ষা বর্গসঙ্খ্যা অধিক। উপরে ঠেকার বোল দেওয়া হইয়াছে। গানের দৃষ্টান্ত নিম্নে প্রদত্ত হইল :—



রূপক তাল† ।

এই তালটি তেওটের অর্ধ, অর্থাৎ তেওটের চতুর্মাত্রিক ও ত্রিমাত্রিক, এই দুই পদের সাত মাত্রায় রূপকের এক ফের হয়। তেওটের চতুর্মাত্রিক পদে দুইটি প্রশ্ন থাকে, একটা ১ম মাত্রায়, আর একটা ৩য় মাত্রায়; তেওটের লয় আরও টিমা বরিয়া ঐ দুই স্থানে তালি দিলেই রূপক হয় : যথা,—

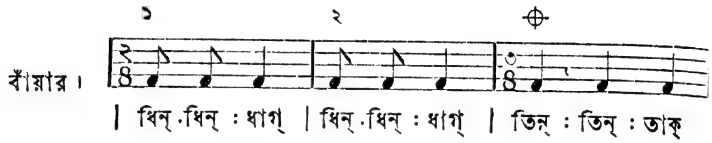
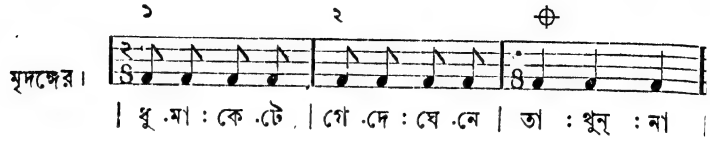
| ১—২—৩ | ১—২ | ৩—৪ | অতএব রূপকের তিনটি পদ, একটা ত্রিমাত্রিক দুইটি দ্বিমাত্রিক, এবং ঐ ত্রিমাত্রিক পদের প্রথম মাত্রায় ইহার সম্। ইহার

ব্যাখ্যাত হইয়াছে; মাত্রা ও সম, উভয় বিষয়েই যথেষ্ট ভ্রম দৃষ্ট হয়। গ্রন্থকর্তাগণ পোস্তার সমষ্টি পোনে চারি মাত্রা ধরিয়া, তাহার উক্ত ২য় অর্থাৎ দীর্ঘতর তালিটিতে সম স্থির করিয়াছেন। তৎকালেতে ও পুনর্দ্রুত গঙ্গীতনায়েও পোস্তার ব্যাখ্যা অশুদ্ধ হইয়াছে; কেননা তাহাতে ইহাকে পাঁচ মাত্রার তাল বলা হইয়াছে। ঝাঁপতালই পাঁচ মাত্রার তাল। পূর্বেই বলিয়াছি, পোস্তা ও ঝাঁপতাল একই রূপ ছন্দ বদিয়া অনেকের ভ্রম আছে; উক্ত গ্রন্থদ্বয় তাহার দৃষ্টান্ত।

* সংস্কৃত গ্রন্থে ইহা 'ত্রিপুট' নামে খ্যাত। ১৮৬ পৃষ্ঠার নিম্নে টীকা দেখ।

† সংস্কৃত গ্রন্থে ইহা 'রূপক' নামেই খ্যাত; ১৩৩ পৃষ্ঠা দেখ।

তাল্লাঙ্ক ২ ও ৩। রূপক আদিত্তে ধ্রুপদেরই তাল, পরন্তু অতিশয় মনোঃ জ্ঞাত, বাঁয়া ও ঢোলক প্রভৃতির সঙ্গতে, ও সকল প্রকার গানে, ব্যবহার হই থাকে। ইহার চৈকা যথা—



তেওট হইতে রূপকের ছন্দের বিশেষ পার্থক্য নাই; তেওটের গানে রূপকে তাল দেওয়া যায়, এবং রূপকের গানে তেওটের তাল দেওয়া যায়। তেওটে গানে রূপকের তাল যথা—



কালাবৈংগণ রূপকের সমের উপর তালি না দিয়া, তথায় একটা ফাঁক দিয়া তাহাতেই সম নির্বাহ করেন* ; তজ্জন্মই ঐ স্থানে চৈকার বোলে ভ-বর্ণ ব্যবহৃত হইয়া থাকে। রূপকের গান প্রায়সই ঐ সম-রূপী ফাঁক হইতে উদ্ভাপিত হয়। তেওট অপেক্ষা রূপকের গতি আরও ধীর, এই জন্ম ইহার গানে ও চৈকার বর্ণ সঙ্খ্যা অধিক। কিন্তু বাঙ্গালা গানাপেক্ষা হিন্দী ধ্রুপদে বর্ণ সঙ্খ্যা কম; এই হেতু বাঙ্গালা গানে ইহার ছন্দ পরিষ্কার প্রকাশিত হয়। রূপকের গান যথা—



* এই হেতু ঐ সম স্থানে এই চৈক ব্যবহৃত হইল ; তদ্বারা ফাঁক ও সম, দুই বুঝায়।

আড়া-চৌতাল।

এই তালও প্রায় রূপকের স্থায়, স্মৃতিরাং ইহারও মাত্রাসমষ্টি সাত, পদবিভাগও তদ্রূপ। কিন্তু ইহার গতি আরও শ্লথ; অতএব রূপকে আরও টিমা করিয়া, তাহার ত্রিমাত্রিক পদটির মধ্যে একটি প্রথম মাত্রায়, আর একটি দ্বিতীয় মাত্রায়, এইরূপ দুইটি তালি দিয়া, তৎপরে রূপকের, বাকী দুইটি তালি দিলেই আড়া-চৌতাল হয়; যথা—

| ১' | ২'—৩ | ১'—২ | ৩—৪ ||

শূন্য কথায়, রূপক ঐ প্রকার চারি পদে ও চারি তালিতে বিভক্ত হওয়াতে, তাহার আড়া বা ছোট চৌতাল নাম হইয়াছে। ইহার গতি শ্লথতর জন্য ইহার তদনুযায়ী ঠেকাও প্রস্তুত হইয়াছে, অর্থাৎ ইহার ঠেকায় অধিক সঙ্খ্যক অক্ষর ব্যবহৃত হইয়াছে, তাহা নিম্নে দ্রষ্টব্য। শ্লথ গতির জন্য উক্ত সাত মাত্রার প্রত্যেককে আরও বিভাগ করিয়া, ইহার মাত্রাসমষ্টি ১৪ ধরিতে হয়; তাহা হইলে ইহার লয় সহজ হয়: যথা—

+ ২ ৩ ৪
| ১—২ | ১—২—৩—৪ | ১—২—৩—৪ | ১—২—৩—৪ ||

উক্ত প্রথম পদের ১ম মাত্রায় ইহার সম্। ইহার তালারূপ ১ ও ১। ইহার ঠেকা যথা:—

+ ২ ৩ ৪

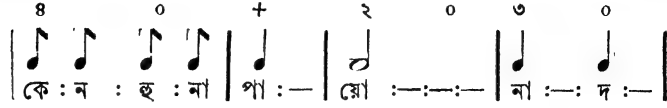
| ধাক্ : — | ধা : ধা : দিন্ : তা |

৩ ৪ ৩ ৪

| কং : তে.কে : তে.রে : কে.টে | তা.কে : কে.টে : গ.দি : ঘে.নে ||

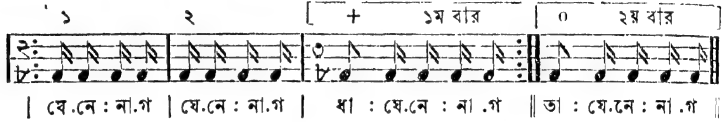
ইহার লয় সহজ করণার্থ উক্ত ২য়, ৩য়, ও চতুর্থ পদের তৃতীয় মাত্রায় ফাঁক দেওয়া বাইতে পারে, যেমন উপরে দেখান হইয়াছে। ইহার গানের কথার ছন্দ অবিকল রূপকের স্থায়; পরন্তু রূপকের সমের পদের দ্বিতীয় মাত্রায় বর্ণ না থাকিলেও চলে; কিন্তু আড়া-চৌতালের ঐ স্থানে, অর্থাৎ ইহার দ্বিতীয় পদের প্রথম মাত্রায়, বর্ণ থাকা উচিত; কেননা তাহার উপর প্রশ্ন ও তালি রহিয়াছে। ফলত হিন্দী গান কোন নিয়মেরই অধীন হয় না; ওস্তাদের রূপকের গান আড়া-চৌতালে, এবং আড়া-চৌতালের গান রূপকে, গাইয়া

থাকেন। আড়া-চোঁতাল কেবল ঋগ্বেদেই ব্যবহার হয়; ইহার গান যথা:—



তেওরা তাল*।

এই তালটিও অবিকল রূপকের আয়; অর্থাৎ ইহারও মাত্রাসমষ্টি সাত; পদবিভাগ ও তালি তিন:—তাহার একটি ত্রিমাত্রিক,—যাহাতে সম; আর দুইটি দ্বিমাত্রিক। ঐ তিন পদ দুইবার লইয়া, একটি ত্রিমাত্রিক পদে সমের তালি, অপর ত্রিমাত্রিক পদে ফাঁক দিলে, তেওরা তাল সম্পূর্ণ হয়। ইহার তালারূপ ট ও ট। ইহার চৈকা যথা:—



প্রায় সম হইতেই তেওরার গানের উত্থাপন হয়। ইহার গানের কথার ছন্দ অবিকল তেওটের ন্যায়; কিন্তু ইহার গতি অতি দ্রুত জন্য গানের অক্ষর সংখ্যা প্রায় কমই থাকে; ইহাতেই রূপক হইতে উহার ছন্দের পার্থক্য হয়। রূপকের সমের উপর যেমন ফাঁক, তেওরাতে সেরূপ ফাঁক নাই; সমের উপর তালি। গান যথা:—




* সংস্কৃত 'ত্রিপুট' শব্দের অপভ্রংশে তেওরা ও তেওট, দুই-এরই উৎপত্তি হইয়াছে। তেওরায় ত্রিপুট তাল; কারণ সংস্কৃত গ্রন্থে ত্রিপুট তালের লক্ষণ এই:—“দ্রুতদম্বং লঘুঃ”, অর্থাৎ দুইটি দ্রুত আঘাতের পর একটি লঘু আঘাত। তেওরাতেও দুইটি তালি দ্রুত পড়িয়া শেষে আব একটি তালি কিঞ্চিৎ দীর্ঘ হয়; অতএব ত্রিপুট ও তেওরা যে একই তাল, তাহাতে আর সন্দেহ নাই। আবার তেওরা হইতেই তেওট তাল উৎপন্ন হইয়াছে। হিন্দুস্থানের পশ্চিমাকালে ও পঞ্জাবে তেওট তাল তত প্রচলিত নাই। বোধ হয় পূর্বপ্রদেশে কিম্বা বঙ্গে তেওরা তাল খোয়ালে ব্যবহার হইত। তাহার দুই অঙ্কাংশের অন্তর্গত দ্বিমাত্রিক তালিদ্বয়কে একটি লঘু। চতুর্মাত্রিক তালি করিয়া লওয়া হয়, এবং সমস্ত তালে তিন তালি এক কাঁক প্রয়োগ হেতু, তদুপযুক্ত চৈকারও উদ্ভব হওয়াতে, নামেও কামে, উভয়েতেই পৃথক হইয়া, ‘তেওট’ বলিয়া প্রচলিত হইয়াছে। যতের নিম্নে টীকা দেখ।

পঞ্চমসওয়ারী তাল।

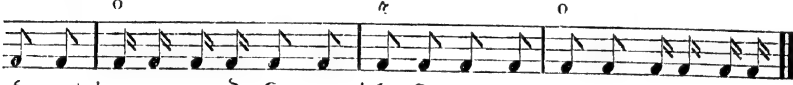
এই তালের মাত্রা সমষ্টি ত্রিশ; ইহা আট পদে বিভক্ত। প্রথম দুইটি পদ ত্রিমাত্রিক; বাকি ছয়টি পদ চতুর্মাত্রিক। তাহারই প্রথম পদে সম্; ৪র্থ, ৬ষ্ঠ ও ৮ম পদে ফাঁক; অবশিষ্ট পাঁচ পদে পাঁচ আলি। এই কারণে ইহার নাম পঞ্চমসওয়ারী। ইহার তালার ১ ও ৮। ইহা রূপদে তাল। ইহার ঠেকা ও গান যথা:—

১ ২ + ০ ৪




| ধিন্ : ধাগ্ :- | ধিন্ : ধাগ্ :- | তা :- : ধিন্ : দা | ধিন্ : দা : ধিন্ : দা | তা : কে.টে

০ ৫ ০




: তিন্ : তা | তে.রে : কে.টে : তিন্ : তা | তি : তিন্ : না : ধিন্ | নে : ধা : তে.রে : কে.টে ||

১ ২ + ০



| মা :- :- | ই : রি :- | ধ :- : ন :- | ধ :- : ন :- |

৪ ০ ৫ ০



| বি :- : দ্রা :- | ব :- : ন :- | ধ :- : ন :- | ধ :- : ন :- ||

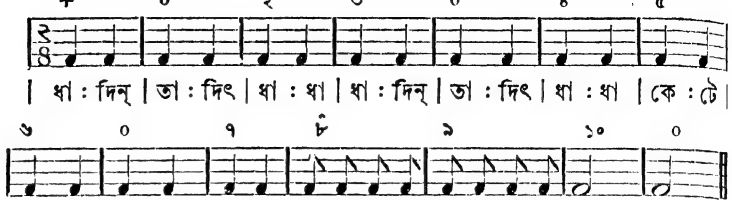
উপরে যে কএকটি তালের ব্যাখ্যা করা হইল, ব্যবহারে তাহারাই সচরাচর প্রচলিত। তন্ত্রি ব্রহ্মতাল, কত্র তাল, লক্ষ্মী তাল, ফোরদস্ত, খাম্বা, প্রভৃতি কতকগুলি বহু তালি ও বহু ফাঁকবিশিষ্ট সংস্কৃত ও উর্দু তাল কোন কোন বাঙ্গলা গ্রন্থে দৃষ্ট হয়, তাহারাত অখকর নহে বলিয়া প্রচলিত নাই; অতএব তাহাদের বিবরণ লিখিয়া রাখা গ্রন্থ বিস্তার করা নিম্প্রয়োজন। কিন্তু তাহাদের উদাহরণ স্বরূপ, ব্রহ্ম তালটির বিবরণ না লিখিয়া, ক্ষান্ত দেওয়া যায় না; কারণ তাহার দীর্ঘকালের বিরক্তিকর হইলেও, তাহা একটি সুন্দর নিয়মে গঠিত* :—প্রথমে এক তালির পর ফাঁক, তৎপরে দুই তালির পর ফাঁক, তৎপরে তিন তালির পর, তৎপরে চারি তালির পর ফাঁক, আর নাই।

* “লক্ষ্যক্রমে লক্ষ্যশৈল্যে দ্বয়ং লক্ষ্য খত্রয়ং।

লক্ষ্য ব্রহ্মতালোং তালবিন্দিঃ প্রকাশিতঃ ॥” সঙ্গীতরত্নাবলী।

ইহার মাত্রা সমষ্টি আটটা'শ; তাহা দুই মাত্রানুসারে সমান ১৪টা পদে বিভক্ত। চৈকা যথা;—

+ ০ ২ ৩ ০ ৪ ৫



৩ ০ ৭ ৮ ২ ১০ ০

| ধা : দিন্ | তা : দিন্ | ধা : ধা | কে : টে : তা : ক | গা : দি : ঘে : নে | ধা : — | থুন্ : — ||

পূৰ্ব্ব প্রকটিত তালগুলির মধ্যে, যেমন কোন না কোন এক প্রকার ছন্দ পাওয়া যায়, ব্রহ্মতালের উক্ত বোল দৃষ্টে প্রতীত হইবে, যে, কোন একটা ছন্দ কল্পনা করিয়া, ইহা গঠিত হয় নাই; কেবল ২৮টা মাত্রা যে-কোন প্রকারে সমান ১৪ ভাগ হইয়া, তাহার ১০ ভাগে তালি, এবং বাকী ৪ ভাগে ফাঁক দিয়া, তাল-পিণ্ড রচিত হইয়াছে। এই জন্ত ইহাতে কোন সৌন্দর্য্য নাই; এবং তদভাবেই ইহা লোক রঞ্জক না হইয়া, ক্রমে লোপ পাইতেছে। উল্লিখিত অন্যান্য তালগুলির কেহ ঐ প্রকার, কেহ বা তদপেক্ষা, দীর্ঘ। এই হেতু তাহারাও মনোহর ও হৃদয় গ্রাহী নহে; স্তব্ধতা লোপ পাইবারই যোগ্য। উহার কেবল ওস্তাদীপনা জাহির করণার্থই ব্যবহার হয়। ফলত উহারা যে এমন কঠিন তাল, তাহা কিছুই নহে; উহাদের দীর্ঘ কলেবর, আকাশের তারা কিম্বা মস্তকের কেশ গণনা করার স্থায়, বিরক্তিকর মাত্র।

প্রচলিত তালসমূহের যে প্রকার চন্দ্র উপরে নিরূপিত হইল, কোন কোন গানে, তাহার ব্যভিচার কখন কখন লক্ষিত হইবে। ইহাতে এমনও হয়ত কখন মনে হইবে যে, তালের উক্ত চন্দ্র নিরূপণে ভুল আছে। কিন্তু বাস্তবিক তাহা নহে। কোন এক তালের যাবতীয় গানের বর্ণসংখ্যা এক রূপ হওয়া, এবং তাহার সর্বদা একই নিয়ম লঘু গুরু হওয়া, আশা করা যায় না; কেননা প্রত্যেক তালের জন্ত, পছন্দের কোন বিশেষ চন্দ্র নিরূপিত নাই। না না ছন্দের পছন্দ যে কোন তালে গাওয়া হইয়া থাকে; কারণ সংগীতের তালের চন্দ্র সকলই মাত্রা-রত, ইহা পূর্বেই ব্যক্ত হইয়াছে; গাইবার সময় সেই সকল ছন্দের মাত্রা সমষ্টির ব্যতিক্রম না হইলেই, লয় রক্ষা হয়। কিন্তু এক এক তালের যে এক এক প্রকার চন্দ্র আছে, যদ্বারা উহাদের পার্থক্য বিধান হয়, তাহাই উপরে বর্ণিত হইল। একই তালের হিন্দী গামাপেক্ষা বাঙ্গলা গানে বর্ণ-সংখ্যা অধিক; এই হেতু বাঙ্গলা গানে কতক চন্দ্র রক্ষা হয়। কিন্তু হিন্দী গানে

গাণ্ধীপতা জন্তু, আশ, কম্পান, গিট্কারী যথেষ্ট স্থান পাওয়া যায়; বাঙ্গলা গানে তদ্রূপ হয় না।

কালার্বৎ ওস্তাদগণ গাইতে ও বাজাইতে সুদক্ষ হইলেও, যেমন তাঁহাদের গায়কগণ বোধ প্রায় নাই, তেমনি তাঁহাদের তালেরও মাত্রা বোধ একেবারে নাই। তাঁহারা কোন তালেরই ছন্দ অবিকৃত রাখিয়া প্রায় গান না; ছন্দ ব্যবহৃত রাখাই, তাঁহাদের নিকট প্রশংসার কার্য বলিয়া গণ্য; কারণ চৈকাদার দিক যাহাতে শীঘ্র চৈকা ধরিতে না পারিয়া অপ্রতিভ হয়, ইহাই তাঁহাদের স্তাদীপনার প্রধান উদ্দেশ্য হইয়াছে। ইহাতে এই ফল হইয়াছে যে, প্রচলিত হিন্দু সংগীতে ছন্দ একেবারে উঠিয়া গিয়াছে; এবং সংগীতোপজীবদিগের মধ্যে কাহারও ছন্দের নিয়মানুধাবন না থাকাতে, হিন্দুস্থানী সংগীতে এক গতি গানই পৃথক করিয়া রাখা হইয়াছে, তাহার নাম “ছন্দ”; ইহা ব্যবসায়ী গায়কদিগের মধ্যে প্রায়ই প্রচলিত নাই। প্রচলিত গান প্রণালীর মধ্যে ঋগদ গানে কতক ছন্দ দেখিতে পাওয়া যায়; কিন্তু খেয়াল ও টপ্পা ছন্দের দিক্ দিয়া যায় না।

ঋগদ গানে সঙ্গতের যে সঙ্গত হয়, সেই সঙ্গতে পরণ ধরিলে, লয় ঠিক থাকিলেও, প্রশ্নন অর্থাৎ তালি ও ফাঁকের স্থান অব্যক্ত ও অস্পষ্ট হইয়া পড়তে, গায়ককে সর্বদা নিজের তাল দিয়া গাইতে হয়। খেয়ালে সে রীতি নাই; খেয়ালে যে তান দেওয়া হয়, তাহা তালে বাঁধা থাকে না; এই জন্তু খেয়াল গায়কগণ সঙ্গতদারকে চৈকায় পরণ ধরিতে দেন না; তাঁহাকে কেবল চৈকাগী মাত্র বাজাইতে হয়; গায়ক সেই চৈকা অবলম্বনে যত ইচ্ছা তান কর্তব্য করেন। ইহাতে ঋগদ ও খেয়ালে পরস্পর বিপরীত রীতির উদ্ভব হইয়াছে: ঋগদে সঙ্গতদারের যথেষ্ট স্বাধীনতা; গায়ক নিজের তাল রাখিয়া, যেন পাখোআজ বাদকের অধীনে চৈকার কার্য করেন। খেয়ালে গায়কের যথেষ্ট স্বাধীনতা; সঙ্গতদার কেবল চৈকা ধরিয়া থাকেন। এই হেতু ঋগদে প্রথমে আলাপ করার রীতি হইয়াছে, যাহাতে গায়ক যথেষ্ট স্বাধীনতা সহকারে কতক্ষণ তান-কর্তব্য করিয়া লন। যেখানে ঋগদ গায়ক গীতের মধ্যে তান বাঁট করেন, সেইখানেই প্রায় সঙ্গতদারের সহিত তাঁহার বিবাদোপস্থিত হয়; কারণ তখন উভয়েই নাকি স্বাধীন পথাবলম্বী। ইহাতেই প্রতিপন্ন হইতেছে যে, প্রচলিত নিয়মে পাখোআজের সঙ্গত, গানের তালের সাহায্যকারী নহে। সঙ্গতকার মাদ্দ্দিকও যেন দ্বিতীয় গায়ক। অতএব এতদুভয়ের শাসনার্থ তৃতীয় ব্যক্তির নিতান্ত প্রয়োজন হয়; তাহা না হইলে বিতণ্ডা নিবারণ হয় না।

তালের চারি গ্রহ।

পূর্বে ১২শ পরিচ্ছেদে বিরত হইয়াছে, যে, কোন কোন প্রাচীন গ্রন্থকারে মতে তালের চারি প্রকার গ্রহ, অর্থাৎ ধরণ; যথা,— সম, বিষম, অতীত, অনাগত। আবার কোন কোন গ্রন্থকারের মতে কেবল তিন প্রকার গ্রহ,— সম, অতীত ও অনাগত; তাহাতে বিষম গ্রন্থের উল্লেখ নাই। প্রথমত, তাহা গ্রহের যে কি অর্থ, তাহা মীমাংসিত হওয়া উচিত; কেননা অনেকে উহা তাৎপর্য না বুঝিয়া, গোলমাল করিয়া ফেলেন। গ্রহ শব্দের অর্থ ধরণ, ইহা সকলেরই স্বীকার্য। কেহ কেহ তালির অর্থ তাল শব্দ গ্রহণ করিয়া, অর্থাৎ ছন্দের প্রশ্ন স্থানে যে করতালি, অথবা অন্য কোন আঘাত দেওয়া যায় সেই আঘাতার্থে তাল শব্দ গ্রহণ করিয়া, ভ্রমে পতিত হন। তালের আদি অর্থ ঐ প্রকারই ছিল বটে; কিন্তু পরে ব্যবহার বশতঃ ঐ অর্থ পরিবর্তিত হইয়াছে:— যেমন চোঁতাল এক প্রকার ছন্দ; রূপক তাল অথবা এক প্রকার ছন্দ, ইত্যাদি। অতএব তাল গ্রহের অর্থ চেকার ধরণ; এবং সম, অতীত ও অনাগত, ইহার ঐ ধরণের বৈলক্ষণ্য মাত্র। সম গ্রহের অর্থে সংস্কৃত গ্রন্থসকলেতে মতদ্বৈধ নাই। যে সময়ে গান আরম্ভ হয়, ঠিক তম্বুহুর্তে চেকা ধরাকে সমগ্রহ বলে *; সম অর্থে তুল্য।

সংস্কৃত গ্রন্থাদির শ্লোক লক্ষণে অতীত ও অনাগত গ্রহের তাৎপর্য তত বিশদ নহে; এবং বিভিন্ন গ্রন্থে উহাদের লক্ষণও পরস্পর বিসম্বাদী। গ্রন্থ-কর্তাগণ গানের দৃষ্টান্ত দ্বারা নিজ নিজ লক্ষণের অর্থ পরিস্কার না করিতে, আধুনিক কালে বিভিন্ন লোকে উহাদের বিভিন্ন প্রকার ব্যাখ্যা করে। “সংগীত দর্পণের” মতে অগ্রে গান আরম্ভ করিয়া পরে তাহার চেকা ধরাকে অতীত গ্রহ বলে; এবং অগ্রে চেকা ধরিয়া পরে গান আরম্ভ করাকে অনাগত গ্রহ বলে†। সংস্কৃত “সংগীতসময়সার” নামক গ্রন্থের মতে অতীতানাগতের অর্থ উহার বিপরীত;— অর্থাৎ সংগীতদর্পণে যাহাকে অতীত ও অনাগত

* “গীতাদি সমকালন্ত সমপাণিঃ সমগ্রহঃ”। সঙ্গীতদর্পণ

† “গীতোক্তারণ কালেতু যদা তালস্য সঙ্গতিঃ।

তদাসম ইতি প্রোক্তঃ সমকাল সমুদ্ভবাৎ”। সঙ্গীত-সময়সার।

† “গীতাদৌ বিহিতে পশ্চাত্তাল রুতিবিসীয়েতে।

অতীতাত্যো গ্রহোজ্জয়েঃ সৌবপাণিরিতিস্মৃতাঃ।

পূর্বে তাল প্ররতিঃ স্যাৎ পশ্চাকীতাদিরুচ্যতে।

অনাগতঃ সবিজ্জয়েঃ স এব পরিপাণিকঃ।” সঙ্গীতদর্পণ।

বলে, শেষোক্ত গ্রন্থে তাহাকে অনাগত ও অতীত বলে*। পরন্তু উক্ত সংগীত-সময়সারের লক্ষণই যুক্তি সংগত বোধ হয়; কেন না ঐ মতের সহিত শব্দের অর্থ গুলির উত্তম সামঞ্জস্য হয়:— অনাগতে, কি না ভবিষ্যতে, যে গ্রহ, অর্থাৎ গানের পর চৈকা ধরা হইলে, তাহা অনাগত গ্রহ হয়; এবং অতীতে, কি না ভূতে, যে গ্রহ, অর্থাৎ অগ্রে চৈকা আরম্ভ করিয়া পরে গান ধরিলে, অতীত গ্রহ হয়।

যাঁহারা ছন্দের প্রস্থনোপরিস্থ আঘাতকে স্থালের অর্থ মনে করেন, তাঁহাদের মতে, কোন তালাঘাতের উপর গান ধরিলে সম-গ্রহ হয়; এবং তাহার পূর্বে গান ধরিলে অনাগত, এবং পরে ধরিলে অতীত গ্রহ হয়। এই প্রকার বাখ্যা যে অসম্ভব, তাহা দেখাইতেছি। “নিমক হারাম্‌নে মুলক ডুবায়, হজরত যাতা লণ্ডনকো”, এই প্রসিদ্ধ লখনৌ টুংরীর গানটি অনেকেরই জ্ঞানেন; ইহাতে প্রথনের, অর্থাৎ তালাঘাতের ভাগ, ও মাত্রা এই রূপ:—

| নি .ম : ক .হা | রাম্ : নে | মূ .ল : ক .ডু | বা : রা | ইত্যাদি

ঐ গানটি তালাঘাতের উপরই আরম্ভ হইতেছে। পূর্বোক্ত মতে, উহাতে কেবল সম-গ্রহই আছে, বলিতে হয়; উহাতে অতীতানাগত হয় না; কারণ তাহা করিতে গেলে, হয় উহার আদিতে দুই একটি শব্দ নূতন যোগ করিতে হয়, না হয় উহার প্রথম দুই একটি অক্ষর ত্যাগ করিতে হয়; তাহা হইলে উহা তালাঘাতের পূর্বে, কিম্বা পরে, আরম্ভ হইতে পারে। কিন্তু তাহা করাও সম্ভব হয় না, কেন না তাহাতে গানের পদ্য বিকৃত হইয়া যায়। উক্ত মতে “শাহজাদে আলম্, তেরে লিয়ে, জঙ্গল সহর বিয়াবান ফিরি”, এই গানটি অনাগত গ্রহের বলিতে হয়; কারণ ঐ গানটিতে তালাঘাতের ভাগ এই রূপ:—

: শা .হ | জা :— .দে | আ : লম্ | তে : রে .লি | য়ে ইত্যাদি।

অর্থাৎ ঐ গানে ‘শাহ’, এই দুই অক্ষরের পরে তালাঘাত পড়িতেছে, তজ্জন্তই অনাগত গ্রহ। উক্ত মতানুসারে ঐ গানে যদি অতীত গ্রহ করিতে হয়, তবে অগ্রে তালাঘাত দিয়া ‘শাহ’ বলিতে হয়: যথা,—

| : শা .হ | জা :— .দে | আ : লম্ | তে : রে .লি | য়ে

* “গীতারস্ত্রে যদা পূর্বং সমুচ্চার্যাকরদ্বয়ং।

তালস্য ন্যাসনাদ্ ব্যক্ত শুদৈবানাগত গ্রহঃ॥

ভালসদাতীত ইতি গ্রহঃ প্রোক্তঃ পুরাতনৈঃ।” সঙ্গীত-সময়সার।

এক্ষণে দেখা যাইতেছে, যে উক্ত মতে ঐ গানটীতে সম-এই হওয়ার স্রবিশ্ব নাই; কারণ সমএই করিতে হইলে 'শাহের' উপর তালি দিতে হয়, তাহাতে গানটী বেতালা হইয়া যায়; অথবা 'শাহ' পরিত্যাগ করিয়া 'জাদে' হইতে আরম্ভ করিতে হয়; তাহাও নিতান্ত অসঙ্গত। তবে কি এ রূপ মনে করিতে হইবে যে, সকল গানে সম, অতীতাদি, তিন প্রকার এই হয় না? প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের বোধ হয় সে অভিপ্রায় নহে। অতএব উক্ত প্রকার সমাতীতের ব্যাখ্যা সঙ্গত বোধ হয় না। বিভিন্ন ভিন্ন গানের পছের বন্ধন বিভিন্ন প্রকার; সেই বন্ধনের ইতর বিশেষে, কোন গান প্রসঙ্গের উপর আরম্ভ হয়, কোন গান প্রসঙ্গের পর বা পূর্বে আরম্ভ হয়। কিন্তু নিয়মিত প্রশ্নন যুক্ত সকল গানেই তাল আছে। তালের নিয়মগুলি যদি যুক্তি সংগত হয়, তাহা সকল গানেরই উপযোগী হইবে। অতএব সম, অতীত 'ও অনাগত নামক তালের এইত্রয়ের পূর্বোক্ত প্রথম ব্যাখ্যাটীই ন্যায্য বোধ হয়। তালের যে কোন স্থান হইতেই গান আরম্ভ হউক;— সমের উপর বা ফাঁকের উপর, অথবা ১ম বা ৩য় তালির উপরই হউক; কিম্বা তাল-পদের যে কোন মাত্রার উপরই আরম্ভ হউক, গানের সহিত তালের ঠেকা ঠিক সেই স্থান হইতে ধরাকে সম-এই বলে; সেই হেতু উহার আর এক নাম 'সম-পাগি', অর্থাৎ একই সময়ে বাঁরা মৃদরাদিতে হাত ফেলা, ও গান ধরা। ঐ স্থানের পূর্বে ঠেকা ধরিলে অতীত, ও পরে ধরিলে অনাগত, এই হয়। এই নিয়ম সকল গানের পক্ষেই খাটে। গানকে প্রধান করিয়া, বাদক যেমন তাহার সহিত ঐ তিন প্রকার এই ঠেকা বাজাইতে পারেন, বাজকেও তজ্জপ প্রধান করত, গায়ক ঐ তিন এই করিয়া গানারম্ভ করিতে পারেন।

ফলত ঐ এইত্রয়ের যে ব্যাখ্যাই ন্যায্য হউক না কেন, উহা অবলম্বন করিয়া কেহ কখন তাল শিক্ষা করে না; এবং উহা অনবলম্বনে শিক্ষার বা সাধনার কিছুই ব্যাঘাত হয় না; বরং তদবলম্বনে গোলমালই বৃদ্ধি হয়। ইহাতেই বোধ হয় যে, তালের ঐ এইত্রয় সংস্কৃত কোন গ্রন্থকারকের একটা মনগড়া নিয়ম মাত্র; উহার ব্যবহার কেবল 'ঢেঁকির কচকচি' সার। সংস্কার-বিকৃত গৌড়া লোকে বলিতে পারে যে, প্রাচীন কালীয় লোকের বুদ্ধি অতিশয় সূক্ষ্ম ছিল; তাঁহারা যাহা যাহা করিতেন, তাহা আধুনিক কালের স্মূল বুদ্ধি লোকে বুঝিতেই পারে না। ইহা যে কেবল কুতর্ক, তাহার সন্দেহ নাই। ঐ এইত্রয়ের অকর্মণ্যতা দেখাইতেছি। মনে কর, গায়কে এমন একটা নূতন গান ধরিল যাহার উত্থান সমে, কি ফাঁকে, কি অন্ত কোন্ তালে, তাহা কতক খানি না গাইলে, বুঝা যায় না; এমন অবস্থায় বাদক সেই গানে উক্ত তিন

গ্রহ কি প্রকারে দেখাইবে? এ প্রকার গান সর্বদাই হইতেছে। পূর্বাঙ্কে গানের অবস্থা বলিয়া না রাখিলে, তালের তিন গ্রহ করিয়া বাজান কখনই সম্ভবে না। কিন্তু তাহা কেহ কখন বলে না, এবং না বলাতে সঙ্গতের কোনই অসুবিধা হয় না; বাদক যে মুহূর্ত্তে তালটী বুঝিতেছে, তখনই চৈকা ধরিতেছে। এই সকল কারণেই, সংস্কৃত গ্রন্থের ঐ গ্রন্থত্রয় সংগীত সমাজে প্রচলিত হয় নাই; কেবল নাম মাত্র রহিয়াছে। অনেক গায়ক ও বাদক অতীতানাগতের কোন অর্থ বুঝেন না; অথচ গান বাজার সময় অতীতানাগত করিতেছি বলিয়া যে ভাণ করেন, তাহা সকলই 'ছায়াগ' (মিথ্যা)।

এক্ষণে জিজ্ঞাস্য হইতে পারে, যে, চৌতাল, ধামার, প্রভৃতির প্রথম তালিকে; কাওআলী, বৎ, প্রভৃতির দ্বিতীয় তালিকে; রূপক ও তেওয়ার শেষ তালি বা ফাঁককে, 'সম' বলা হয় কেন? ইহার তাৎপৰ্য্য এই, — বাদক গানের সহিত যে চৈকা ধরেন, তাহা গানের সহিত সমান ছন্দে চলিতেছে কি না, এবং তিনি বোল পরণ যেমন করিয়াই কেন বাজান ন', তাহা গানের সঙ্গে সমান লয়ে যে চলিতেছে, তাহা তালের অত্যাশ্চর্য্য স্থানাপেক্ষা, ঐ ঐ স্থানেই বিশেষ প্রকাশ করিয়া দেখান হয়, তজ্জন্মই উহার নাম 'সম' (তুল্য) রাখা হইয়াছে; অর্থাৎ ঐ স্থানেই গানের সহিত চৈকার সমান লয়ের (সম-গ্রহের) প্রমাণ।

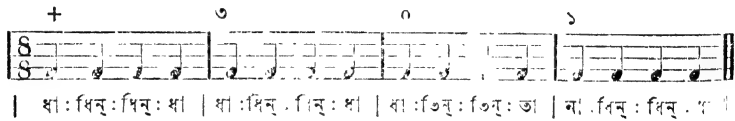
কোন কোন সংস্কৃত গ্রন্থকারের মতে 'বিষম' নামক গ্রহের উল্লেখ দৃষ্ট হয়, ইহা পূর্বে বলিয়াছি। কেহ কেহ মনে করেন, গান বাজ 'আড়ে' ধরাকে বিষম-গ্রহ বলে। আড়ে গাওয়ার চলিত অর্থ এই যে, তাল ছন্দের প্রবন্ধের উপর গানের যে অক্ষর স্বাভাবিক রূপে উচ্চারিত হয়, সেই অক্ষর, প্রশ্নন গড়িবার অর্ধ মাত্রা পরে, উচ্চারিত হইলে, তাহাকে আড় বলে। কিন্তু এ অবস্থায় আড়ে গাওয়ারও সম, অতীত, অনাগত, তিন প্রকার গ্রহই হইতে পারে। আবার সর্বদা আড় করিয়া গাইলে ঐ এক ছন্দই হইয়া যায়: যখন কাওআলী আড় করিয়া গাওয়াতে, আড়াচৈকার উৎপত্তি হইয়াছে; ইহাতে তালের কোনই বৈষম্য নাই, যে তাহাকে বিষম-গ্রহ বলা যাইবে। তাহা হইলে কাওআলীর বিষম-গ্রহ আড়া, খেমটার বিষম-গ্রহ আড়খেমটা, টমাতোতালার বিষম গ্রহ মধ্যমান, এই রূপ বলিতে হয়। সংস্কৃত শ্লোক গঙ্গাগানুসারে বিষম গ্রহের অর্থ আদ্যন্তে গানের সহিত অনিয়মে চৈকাধরা*। তালের অনিয়মকে বেতালা অথবা ছন্দঃপতন কহে। ইহা কখন চৈকা ধরার একটা নিয়ম হইতে পারে না। অতএব বিষম গ্রহ নিত্যন্ত কৃত্রিম ও

কল্পিত কথা। বোধ হয় সময়ের বিপরীত বিষয়—সম-গ্রহ হইলেই তাহার একটা বিষয়-গ্রহ চাই, এই বিবেচনায় কোন প্রাচীন গ্রন্থকার উহা কল্পনা-ভরে লিখিয়া দিয়াছেন; বাস্তবিক উহা তালের কোন নিয়ম নহে*।

লয়ের গতিভেদ ও তাহার উদ্দেশ্য।

প্রাচীন সংগীত-শাস্ত্রকার লয়ের তিন প্রকার গতি ভেদ করিয়াছেন; যথা—ক্রত, মধ্য ও বিলম্বিত। ইহার যদি একপ ব্যাখ্যা করিতে হয় যে, লয় ঐ তিন প্রকারের কমি বেশি হইতে পারে না, তাহা হইলে ঐ তিন লয়কে গানের গতি বলা যায় না; কারণ গান গাওয়ার গতি অসংখ্য প্রকার হইতে পারে। সংস্কৃত গ্রন্থাদির লক্ষণানুসারে উক্ত তিন প্রকার লয়ের অর্থ এই—ক্রতের দ্বিগুণ কালে মধ্য, এবং মধ্যের দ্বিগুণ কালে বিলম্বিত; অর্থাৎ এক এক মাত্রায় এক একটা দ্বিতীয়, কি না এক একটা সুর, উচ্চারিত হইলে, তাহাকে যদি মধ্য লয় বলা যায়, তাহা হইলে সেই ক্রিয়াটী দুই মাত্রা ব্যাপক হইলে, বিলম্বিত লয় হইবে; এবং সেই এক মাত্রার কালে দুই দুইটা দ্বিতীয়, বা বর্ণ উচ্চারিত, হইলে, তাহাকে ক্রত লয় বলা যাইবে। ইহাকে ভাষা কথায় ঠা, দূন, ও চৌদূন বলে: যেমন মেচকের দূন কোণিক, মেচকের চৌদূন দ্বিকোণিক; আবার, মেচকের ঠা বিশদ, কোণিকের ঠা মেচক, ইত্যাদি। অতএব, মনে কর, কাণ্ডাঙ্গীর সহজ এক ফেরের কাল মধ্যে যদি দুই ফের সম্পন্ন হয়, তাহাকে ক্রত লয় বলা যায়; এবং ঐ সহজ এক ফেরের দ্বিগুণ কাল ব্যাপিত, যদি এক ফের মাত্র সম্পন্ন হয়, তাহাকে বিলম্বিত বলা যায়। যথা:—

মধ্য লয় । (সহজ)



* উক্ত সম অতীতের এক চতুর্থ সময়ক্রে সংস্কৃত গ্রন্থকর্তাদিগের যথার্থ অভিজ্ঞতা না বুঝা হে, উহা তালের তিন ভাগি ও এক ঠাক বর্ণিত, অনেকের ভ্রান্তি আছে। পূর্বে আমরাও ঐ ধর্ম ছিল, কারণ তখন উহাদের সংস্কৃত লক্ষণসবল আমার দেখা হয় নাই। কিন্তু আশ্চর্য্য এই, যে 'সঙ্গীতসার' ও 'মুদঙ্গমঞ্জরীর' গ্রন্থকর্তাগণ সংস্কৃত সঙ্গীতগ্রন্থাদি দেখিয়াও, ঐ ভ্রমে পতিত হইয়া, উক্ত চারি গ্রহের ঐ রূপ অশুদ্ধ ব্যাখ্যা উক্ত গ্রন্থদ্বয়ে সমিবিষ্ট করিয়াছেন।

† “তালঃ কাল ক্রিয়ামানং লয়ঃ সাম্য মথ্য দ্বিত্বাং ।

বিলম্বিতং ক্রতং মধ্যং তত্ত্ব মোষণং মনং ক্রমাং ॥” অমরকোষ।

‡ “ক্রতো মধ্যো বিলম্বশ্চ ক্রতঃ শীঘ্রতমোমতঃ ।

দ্বিগুণো দ্বিগুণো ত্রয়ো ত্রয়ো বিলম্বিতো ॥” সঙ্গীত দর্পণ।

দ্রুত লয়। (দূন)

+

ধা.ধিন্ : ধিন্.ধা : ধা ধিন্ : ধিন্.ধা | ধা.তিন্ : তিন্.তা : না.ধিন্ : ধিন্.ধা ||

০ ১

ধা.ধিন্ : ধিন্.ধা : ধা.ধিন্ : ধিন্.ধা | ধা.তিন্ : তিন্.তা : না.ধিন্ : ধিন্.ধা ||

বিলম্বিত লয়। (টিমা)

+

ধা :—: ধিন :— | ধিন :—: ধা :— | ধা :—: ধিন :— | ধিন :—: ধা :— ||

০ ১

ধা :—: তিন :— | তিন :—: তা :— | না :—: ধিন :— | ধিন :—: ধা :— ||

উক্ত মধ্য লয়ে কাণ্ডালীর তিন তালি ও এক ফাঁক লইয়া, চারি পদে চারি ছেদ লাগিয়াছে; দ্রুত লয়ে ঐ চারি ছেদে দুই ফের সম্পন্ন হইয়াছে, কিম্বা দুই ছেদেই এক ফের নিষ্পন্ন হইয়াছে; বিলম্বিত লয়ে ঐ প্রকার আট ছেদে তিন তালি ও এক ফাঁক লইয়া, পূর্ণ এক ফের সম্পন্ন হইয়াছে। অতএব মধ্যের অর্দ্ধ কাল দ্রুতে এবং দ্বিগুণ কাল বিলম্বিতে। উহাতেই মাধুম হইবে যে, ঐ দ্রুতের দ্বিগুণতর জলদ অর্থাৎ আট দূন করিয়া, এবং ঐ বিলম্বিতের দ্বিগুণতর ঠা করিয়া, গাওয়া ও বাজান অতীব হৃৎসাহ্য। সেখ জন্ম উক্ত তিন প্রকার মাত্র লয়ের কথাই প্রচলিত আছে।

কাণ্ডালী (তেতাল) ও চৌতাল ভিন্ন অগ্র তালে ঐ প্রকার তিন লয়ে গাওয়া ও বাজান সম্ভব হয় না; কেননা চৌতাল ও তেতাল প্রত্যেক ছেদকে যে রূপ ২-এর শক্তিদ্বারা ভাগ করা যায়, অত্যাগ্র তালের ছেদকে সে রূপ করিয়া ভাঙ্গা যায় না। এই জন্ত সেতারাদির গতে কাণ্ডালী ও চৌতাল কিম্বা একতালা ভিন্ন অগ্র তাল ব্যবহার হয় না; কারণ ঠা-দূন ক্রিয়াই সেতারের গতের জীবন।

ঐ সকল তালের ঠেকার এক ফেরের কাল মধ্যে গানে তালের দুই ফের নিষ্পন্ন করাকে দূন কহে; এবং ঠেকার দুই ফেরের কাল মধ্যে গীতাদিতে সেই তালের এক ফের সমাধা করাকে ঠা অর্থাৎ বিলম্বিত লয়

কহা যায়। এতদপদ গানেই ঐ রূপ ঠা-দুন করিয়া গাওয়া প্রসিদ্ধ; তাহা যে রূপ করিয়া গাইতে হয়, তাহার দৃষ্টান্ত দ্বিতীয় ভাগে গানের স্বরলিপিতে গাওয়া যাইবে। পরন্তু উক্ত তিনই প্রকার লয়ে গাওয়ার ও বাদনের রীতি কুত্ৰাপি দৃষ্ট হয় না। ঠা ও দুন, যাহাকে বিলম্বিত ও মধ্য বলা যায়, কিম্বা মধ্য ও দ্রুত বলা যায়, এই দুই প্রকার লয়ে গাওয়াই সচরাচর প্রচলিত; কারণ তাহাই সহজ ও সুসাধ্য। 'চো'-দুন গাওয়া বহুতর অভ্যাস সাপেক্ষ, সুতরাং সাতিশয় কঠিন কার্য্য। এই জন্ত কখন কখন এরূপও মনে হয় যে, শাস্ত্রোক্ত দ্রুত, মধ্য, ও বিলম্বিতের অর্থ অজ্ঞ প্রকার, অর্থাৎ উহা গানের ব্যবহৃত তিন প্রকার সাধারণ গতির সংজ্ঞা মাত্র: যেমন একটি গান ধীরে ধীরেও গাওয়া যায়, ও তন্ত্ৰও গাওয়া যায়; এবং ঠাও নহে, দ্রুতও নহে, এমন যে গতি, তাহাই মধ্য লয়। বস্তুতঃ ঐদৃশ ব্যাখ্যার সহিত উক্ত শব্দগুলির প্রকৃত অর্থের মিল হয়।

এক্ষণে গানের গতি ভেদ হওয়ার কোন অর্থ আছে কি না, এবং কি কারণে ও কি প্রকার নিয়মে গতির বিভিন্নতা হওয়া উচিত, তাহার তত্ত্বানুসন্ধান করা যাউক। গানের ব্যবহৃত মাত্রা কালের কোন নির্দিষ্ট পরিমাণ নাই; অর্থাৎ যেমন এক সেকেন্ড, কিম্বা এক মিনিট, কিম্বা এক নাড়ী, অথবা এক নিমেষ, এ রূপ কিছুই নিরূপিত নাই, ইহা ১৬ পৃষ্ঠায় বলিয়াছি। মাত্রার পরিমাণ গায়কের স্বেচ্ছাধীন। এই হেতু একই গান ঠা—অর্থাৎ শ্লথ—গতিতে, এবং জলদ অর্থাৎ দ্রুত গতিতে, গাওয়া যাইতে পারে। আমাদের মধ্যে এ রূপ প্রথাই অধিক, যে, গান ও গত্ প্রথমে ঠা-এ ধরিয়া, ত্রমে তাহার গতি বৃদ্ধি করত, শেষে যখন আর দ্রুততর গাওয়া অসম্ভব হয়, তখন ক্ষান্ত দেওয়া হয়। সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের লিখিত দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত, এই তিন প্রকার লয়ের বর্ণনা হইতে ঐ কুপ্রথার উৎপত্তি হইয়াছে। উহার এ রূপ তাৎপর্য্য নহে যে, প্রত্যেক গানই ঐ তিন প্রকার লয়ে গীত হইবে। সংগীত-ব্যবসায়ী ওস্তাদদিগের কুশিক্ষা ও অবिवেকতা নিবন্ধন হিন্দু সংগীতে ঐ প্রকার না না ব্যভিচার প্রবিষ্ট হইয়াছে।

প্রত্যেক গানের রস ও ভাবার্থানুসারে তাহার লয়ের গতি নিরূপিত হওয়া উচিত: যেমন, কোন গম্ভীর বা উন্নত ভাব, কিম্বা ভয়, হতাশা, শোক, চিন্তা, গৰ্ব্ব, প্রার্থনা, আশীর্বাদ, শান্তি, প্রভৃতি ব্যাঞ্জক গানসকল নরম আওয়াজে গীত হওয়া উচিত, তেমনি তাহাদের গতি শ্লথ, অর্থাৎ ঠা, হওয়া উচিত; যে সকল গানে প্রশংসা বা যশোবর্ণন হয়, কিম্বা কোন প্রবল বাসনা, সংকল্প, উদ্বেগ, ক্রোধ, তেজ, ব্যস্ততা, আনন্দ, আশা, ব্যঙ্গ, প্রভৃতি

ভাব প্রকাশ পায়, তাহারা যেমন প্রবল ধ্বনিতে গীত হইবে, তেমন তাহাদের গতিও দ্রুত হইবে। কিন্তু আমাদের সংগীতাচার্য ও ব্যবসায়ী ওস্তাদগণের অশিক্ষা ও অজ্ঞতা বশতঃ আধুনিক হিন্দু সংগীতে ঐ সকল বিষয়ের কোন বিচারই নাই। অভ্যাদিত বংশীয় শিল্পিত যুবকগণের মধ্যে সংগীতালোচনার রুদ্ধির সহিত, ঐ সকল বিষয়ে লোকের স্রুতি উদিত হইবে, ইহা সম্পূর্ণ আশা করা যাইতে পারে।

গানের সুর কোথাও প্রবল, কোথাও দুর্বল রবে গাওয়ার বিষয়, সুরলিপিতে প্রকাশ রাখার জন্য, তদুপযোগী কতকগুলি সংকেত যেমন সুরের মাথায় প্রয়োগ হয়, যাহা ঊর্ধ্ব পরিচ্ছেদে প্রকটিত হইয়াছে, সেই রূপ কোথাও দ্রুত, বিলম্বিত প্রভৃতি গতিতে গাওয়ার জ্ঞান, তদর্থ জ্ঞাপক বিশেষ বিশেষ শব্দ সুরাবলির উপরিভাগে ব্যবহার হইবে; যেমন ধীরে ধীরে, অতি ধীরে, অল্প ধীরে; দ্রুত, অতি দ্রুত, অল্প দ্রুত, ঐষৎ দ্রুত, ইত্যাদি।

গানের কোন বিশেষ বিশেষ স্থানের রসানুরোধে, গায়ক সেই স্থানের গতি পীর ইচ্ছানুরূপ দ্রুত কিম্বা বিলম্বিত, অথবা সম লয়ে উচ্চারণ, কিম্বা কোন অলংকার প্রয়োগ করিবেন, তজ্জ্ঞ, তথায় “ইচ্ছামত”, এই কথা লিখা থাকিবে। তালের স্বাভাবিক লয় ভঙ্গ করিয়া, যে খানে দ্রুত বা বিলম্বিত গতিতে গাওয়া হয়, তাহার পরে আবার সমান লয়ে গাইতে হইলে, সেই স্থানে—“লয়ে”—এই কথাটি লিখা থাকিবে।






















মাত্রামান যন্ত্র।

নব্য শিক্ষার্থীর পক্ষে, বিনা সাহায্যে, গানের আছোপান্তে লয়ের গতি সমান ও অপরিবর্তিত রাখা, সহজ নহে। সংগতকার দ্বারা বাঁয়াদির চৈকাও সম্যক সাহায্য-প্রদ হয় না; কেননা চৈকার বাজে সময়ের বিভাগ প্রায়ই সে রূপ স্পষ্ট ভাবে থাকে না। অতএব সমান লয়ের সাধন জ্ঞান হস্তে, কিম্বা পায়ের তালি দিবার যথেষ্ট অভ্যাস রাখিতে হয়। ইউরোপে যটী যন্ত্রের দোলকের নিয়মে “মাত্রামান” (মেট্রোনোম) নামক* এক প্রকার যন্ত্র বহু কাল প্রস্তুত হইয়াছে; তাহার দোলকের দোলনের সহিত একটি ধ্বনি হইতে থাকে, উদ্ধারা প্রথম শিক্ষার্থীর লয় অভ্যাস করার যথেষ্ট সাহায্য হয়। মাত্রামানের দোলকের শিরোদেশে একটি ভার সংলগ্ন থাকে, তাহা উপর নিচে সরাইয়া দিলে, দোলনের গতি ঠা দূর হয়; এবং সেই ভারের সরহন্দ যন্ত্রের গাঁত্রে, গতির অনুপাতানুসারে অঙ্কপাত করা থাকে; সেই অঙ্ক দ্বারা গতির নির্দিষ্ট


* এই যন্ত্র (Metronome) কলিকাতায় ইউরোপীয় বাদ্য যন্ত্রাদির দোকানে পাওয়া যায়।

পরিমাণ পাওয়া যায়। তাহারই কোন পরিমাণকে মাত্রা রূপে গ্রহণ করিয়া, গানের তাল সাধনা করাব অল্পের সুবিধা হয়। বিলম্বিত গতির অঙ্ক ৫০ হইতে ১০০; মধ্য গতির অঙ্ক ১০০ হইতে ১৬০; দ্রুত গতির অঙ্ক ১৬০ হইতে ২০৮।

আমাদের প্রচলিত তালসমূহ সচরাচর যে যে ভেজোনে বাদিত হয়, সেই সেই গতিতে মাত্রার কালপরিমাণ কত খানি, তাহার নিরিখ মাত্রামান যন্ত্রের কোন্ কোন্ অঙ্ক দ্বারা নির্দিষ্ট হয়, তাহা নিম্নে তালিকাবদ্ধ হইল:—

কাওআলী, ...	চতুর্মাত্রিক পদের মাত্রা	—		= ১৬০
ঐ ...	দ্বিমাত্রিক পদের মাত্রা	—		= ৮০
চিমতেতালী, মাত্রা	—		= ৮০
মধ্যমান, মাত্রা	—		= ৮০
আগাঠেকা, ...	চতুর্মাত্রিক পদের মাত্রা	—		= ১৬০
ঐ ...	দ্বিমাত্রিক পদের মাত্রা	—		= ৮০
ঠুংরী, ...	চতুর্মাত্রিক পদের মাত্রা	—		= ২০০
ঐ ...	দ্বিমাত্রিক পদের মাত্রা	—		= ১০০
আঙ্কা, ...	দ্বিমাত্রিক পদের মাত্রা	—		= ১০০
ছেপ্কা, ...	ঐ ঐ মাত্রা	—		= ১১২
কহারবা, ...	ঐ ঐ মাত্রা	—		= ১১২
একতালী, মাত্রা	—		= ১৩৮
চৌতাল, মাত্রা	—		= ১০০
আগাঠেকা, মাত্রা	—		= ১৬০
খেম্টা, প্রত্যেক পদ বা তালি ...		—		= ৮০
অথবা মাত্রা —		= ১১২র অর্ধ কাল...	...	= ২২৪
ভরতঙ্গা, মাত্রা	—		= ১৭৬
যত্, ... মাত্রা —		= ১৩৮এব অর্ধ কাল		= ২৭৬
অথবা প্রত্যেক দুই তালি ...		—		= ৪০
পোস্তা, প্রত্যেক দুই তালি ..		—		= ৪০
ধামার, মাত্রা	—		= ১৯২

তেওট,	মাত্রা	—		= ১১২
রূপক,	মাত্রা	—		= ১০০
আড়ার্চোতাল,	মাত্রা	—		= ৯৬
তেওরা,	মাত্রা	—		= ২০৮
ঝাপতাল,	মাত্রা	—		= ১৯২
সুরফাক,	মাত্রা	—		= ১৭৬
পঞ্চমসওয়াবী,	মাত্রা	—		= ১৮৪

গান-বিশেষে ঐ সকল তাল কখন ঠা, কখন দ্রুত, রূপেও ব্যবহার হইয়া থাকে; সেই ঠা ও দ্রুতের অসংখ্য প্রকার গতি হইতে পারে; ও সেই সকল গতিরও নির্দিষ্ট পরিমাণ ঐ মাত্রামানের অত্যাচ্ছ অঙ্ক দ্বারা সংকেতিত করা যায়। গানের সরলিপি উপরে, তালি কিম্বা মাত্রা = ম. ১০০, অথবা  = ম. ১১২, এই প্রকারে লিখিত হইবে; সেই অঙ্কের উপর দোলকের ভারটী সরাইয়া দিলে, তাহার দোলনের কালে আবশ্যকীয় লয় পাওয়া যাইবে। বিস্তৃত সম্প্রতি আমাদের সংগীতে গীতাদির গতির এরূপ পুঞ্জানুপুঞ্জ বিচারের প্রয়োজন হয় না; যখন হইবে, তখনকার জন্ত ঐ নিয়ম রহিল। উহার বিশেষ প্রয়োজন এই রূপ:— মনে কর, সুর-রচয়িতা অনেক যন্ত্র ও বিবেচনার সহিত একটী গানে সুর ও তাল সংযোজনা করত সরলিপি করিলেন; সেই গানটী কি গতিতে গাইলে তাঁহার মনোমত রসের উদ্দীপনা হইবে, তাহা ঐ প্রকার মাত্রামানের অঙ্ক পাত ব্যতীত নির্দিষ্ট হওয়ার উপায়ান্তর নাই। অতএব মাত্রামান অতীব প্রয়োজনীয় যন্ত্র। বিস্তৃত এখনও আমাদের প্রচলিত সংগীতে তাহার প্রয়োজন হয় নাই, ও তাহা বেহ ব্যবহার করিতেও শিখে নাই। সরলিপির ব্যবহারের সহিত উহারও প্রয়োজন ক্রমশঃ বৃদ্ধি হইবে, মন্দেহ নাই। সুর-শলাকা (টিউনিং ফর্ক) দ্বারা যেমন সুরের ওজন নির্দিষ্ট হয়, মাত্রামান দ্বারা তেমনি কালের পরিমাণ নির্দিষ্ট হইয়া থাকে।

উপরে যে মাত্রামান যন্ত্রের কথা বলা হইল, তাহা কিছু মহার্ঘ। আমাদের সংগীতে মাত্রামানের প্রয়োজন বৃদ্ধি হইলে, স্পষ্ট মূল্যের যন্ত্রাদি দ্রুত এই দেশে প্রাপ্ত হইতে থাকিবে। সম্প্রতি নিজে নিজে এক প্রকার “স্বত্র-দোলক” দ্বারা মাত্রামান প্রাপ্ত করার এক সহজ উপায় বলা যাইতেছে। পৈতা কিম্বা তন্তুলা কোন সূতার একাণ্ঠে দেড় পয়সার ওজন পরিমাণ এক ক্ষুদ্র ভার বাঁধিয়া, সেই ভার হইতে ৪৫ ইঞ্চি অন্তরে ঐ সূতায় একটী

গ্রন্থি দিয়া, সেই গ্রন্থিতে সূত্র ধরিয়া দোলাইলে, আন্দাজ এক মিনিটে ১৬০ বার করিয়া ভুলিবে; তাহা পূর্বোক্ত মাত্রামান যন্ত্রের -১৬০ অঙ্কের সমান। ঐ সূত্রদোলকের কোণায় কোণায় ধরিয়া দোলাইলে, বাকি অঙ্গগুলি পাওয়া যাইবে, নিম্নে তাহার তালিকা দেওয়া যাইতেছে। যথা :—

তার হইতে ...	৪ ১/২ ইঞ্চি	অন্তরে	=	ম. ১৬০
” ” ...	৬ ১/২ ইঞ্চি	”	=	ম. ১০৮
” ” ...	৯ ১/২ ইঞ্চি	”	=	ম. ১১২
” ” ...	১৩ ১/২ ইঞ্চি	”	=	ম. ৯৬
” ” ১ ফুট	১৭ ১/২ ইঞ্চি	অন্তরে	=	ম. ৮০
” ” ২ ফুট	২৩ ১/২ ইঞ্চি	”	=	ম. ৬৬
” ” ৩ ফুট	২০ ১/২ ইঞ্চি	”	=	ম. ৫০

গানের স্বরলিপিতে যে খানে মাত্রামানের কোন অঙ্গ না থাকিবে, সেই গান, ইতি পূর্বে তালসমূহের সাধারণ গতির যে নিরিখ দেওয়া গিয়াছে, তদনুসারেই গীত হইবে। যে খানে মাত্রামানের অঙ্গ লিখিত থাকিবে, তথায় সেই অঙ্গ অনুসারে গতি নিরূপিত হইবে।

১৬শ. পরিচ্ছেদ :—রাগাদির গ্রাম-নিরূপণ।

প্রথম শিক্ষার্থীদিগকে স্বর সাধনের উপদেশ গ্রন্থান কালীন, প্রায়ই দেখা যায়, যে তাহাদের স্বাভাবিক গ্রাম অভ্যাস হইয়া, সারগম জ্ঞান হওয়ার পরও, কড়ি-কোমল স্বর অভ্যাস করা অতিশয় কঠিন হয়। ইহাতেই নিশ্চয় হইয়াছে যে, কড়ি-কোমলযুক্ত ঠাট কখনই স্বাভাবিক নহে। কড়ি-কোমল স্বর বিশুদ্ধ উচ্চারণ করার যে উপায় ৪র্থ পরিচ্ছেদে বলা হইয়াছে, তাহা ও অত্যাশ্রয় কোন উপায়, দ্বারা বিকৃত ঠাট প্রথম শিক্ষার্থীকে সহজে অভ্যাস করাইতে পারা যায় না। কিন্তু কড়ি-কোমল স্বরবিশিষ্ট গান শুনিয়া, অশিক্ষিত লোকেও অস্বাভাবিক মনে করে না, বরং সন্তুষ্টই হয়; এবং সারগমের সম্পর্ক না রাখিয়া, মুখে মুখে কড়ি-কোমলযুক্ত রাগের গান শিক্ষা দিলে, ছাত্রেরা অনায়াসে শিক্ষা করে। ইহাতে প্রতীত হইতেছে যে অনেক রাগরাগিণীর স্বাভাবিক প্রকৃত ঠাট এখনও বাহির হয় নাই; যাহা প্রচলিত হইয়াছে,

তাহা রাগাদির স্বাভাবিক চাঁট নহে; কারণ স্বাভাবিক চাঁট হইলে, সর-লিপি দ্বারা অনায়াসে প্রথম শিক্ষার্থীরা ঐ চাঁট অভ্যাস করত, তাহাতে গান আদায় করিতে পারিত। ইহাতে কেহ এরূপ বলিতে পারেন যে, এ পর্য্যন্ত কত বিখ্যাত যন্ত্রী ও গায়ক হইয়াছেন; তাঁহারা সর্বদা যে সকল চাঁটে রাগাদি গাইয়া বাজাইয়া গিয়াছেন, তাহা স্বাভাবিক নহে ত কি? ইহার উত্তর এই যে, সারঙ্গম জ্ঞান মাত্রও নাই, এমন অনেক লোক অতি প্রসিদ্ধ গায়ক ও যন্ত্রী হইয়াছেন, তাহার ভুরি ভুরি দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়; তাঁহারা বাল্যকাল হইতে তোতাপাখীর ছায় মৌখিক অভ্যাস সহকারে গান গাইয়াছেন। পরন্তু সারঙ্গম জ্ঞানাভাবে গ্রাম জ্ঞান হইতেই পারে না; অতএব তাঁহারা যে ঐ প্রচলিত চাঁটেই গাইতেন, একথা কে বলিল? তাহাই এই প্রস্তাবের বিবেচ্য।

যাঁহারা রাগ-রাগিণীর সারঙ্গম ও চাঁট স্থির করিয়াছেন, তাঁহাদের সরজ্ঞান থাকিতে পারে; কিন্তু গ্রামবোধ ছিল কি না সম্ভেদ*। প্রচলিত রাগের মধ্যে এখনও অনেকের চাঁট নিশ্চয় হয় নাই: সেতারে খায়াজের গত্ ম-এর খরজে বাদিত হইয়া, তাহা সিদ্ধু বলিয়া পরিচিত হয়; ভৈরবী প-এর খরজে বাদিত ও গীত হইয়া, সিদ্ধু-ভৈরবী বলিয়া পরিচিত হয়; সিদ্ধু রি-এর খরজে গীত হইলে, ভৈরবীর ছায় বোধ হয়; পিলু ম-এর খরজে গীত হইলে, কালাংড়ার ছায় বোধ হয়; কিছু কাল পূর্বে বিশেষ বিশেষ লোকের, ম-এর খরজই কালাংড়ার স্বাভাবিক চাঁট বলিয়া, বিশ্বাস ছিল, এবং এখনও অনেকের আছে। বাগঞ্জীর রি ও ধ, আডানা ও বাহারের ধ, মালকৌশের ধ ও নি, কেহ বলেন কোমল, কেহ বলেন স্বাভাবিক; ধনঞ্জীর চাঁট এখনও স্থিরীকৃত হয় নাই, কেহ বলেন তাহাব গ মূলতানীর ছায় কোমল, কেহ বলেন জীর ছায় স্বাভাবিক। অনেককে সেতারে ভৈরবীর গত্ সা-এর স্বাভাবিক চাঁটে বাজাইতে দেখা গিয়াছে; যাত্রা ও কথকতা ব্যবসায়ীরা কোমল সরবিশিষ্ট রাগের গান প্রায়ই স্বাভাবিক চাঁটে গাইয়া থাকেন, অথচ কেহই তাহা অস্বাভাবিক বা কুশ্রাব্য মনে করে না।

প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থসকলে রাগাদির যে যে প্রকার চাঁট প্রকাশ আছে, আধুনিক চাঁটের সহিত তাহার কিছুই ঐক্য হয় না। “ভিন্ন ষড়্জ-

* অধুনা যাঁহারা গীতাদির সরলিপি করেন, তাঁহাদের সরজ্ঞান থাকা স্বীকার্য্য বটে; কিন্তু তাঁহারা রাগাদির প্রচলিত চাঁট পূর্বাধি অবগত থাকেন বলিয়াই, তদনুসারে গানের সারঙ্গম বাহির করেন। সেই সরজ্ঞান যে সখেষ্ঠ নহে, তাহার প্রমাণ তাঁহারা ই পাবেন, যখন তাঁহারা তাঁহারা কি অন্য কোন বস্তুর সঙ্গত বিহীনে, অনবগত রাগের গীতের সারঙ্গম বাহির করিবেন; কিম্বা ইউরোপীয় ব্যাণ্ড-বাদ্য শ্রমিয়া, তাহার কোন গতের সারঙ্গম লিপিবদ্ধ করত, তাহা ব্যাণ্ডের পুস্তকের সহিত মিলাইবেন।

সমুৎপন্নো ভৈরবোপি রি-বর্জিতঃ”*,—ভৈরব, ভিন্ন খরজ হইতে, উৎপন্ন হয়; ইহার তাৎপর্য কি? প্রাচীন সংগীতের সা আধুনিক সংগীতের সা হইতে ভিন্ন, কেন না তাহা বিরূত হইত; প্রাচীন সংগীতের গ্রাম, এবং শুদ্ধ ও বিরূত স্বর, আধুনিক সংগীত হইতে অনেক ভিন্ন। কিন্তু প্রাচীন কালে যে সকল রাগ-রাগিণী প্রচলিত ছিল, এখনও তাহারা ব্যবহৃত হইতেছে। অধুনা কটিকোমল সুরবিশিষ্ট রাগসকল যে যে প্রকার চাটে সম্পাদিত হয়, সেই প্রকার চাটে নিষ্পন্ন কোন রাগই কি সে কালে ছিল না? এমন কখনই হইতে পারে না। সে কালে যখন এত প্রকার রাগ প্রচলিত ছিল, তাহাদের কেহ না কেহ আধুনিক মতের ভৈরব, ভৈরবী কিম্বা কানড়ার স্থায় কোমল চাটে অবশ্যই গীত ও বাদিত হইত। কিন্তু ঐ প্রকার কোমল চাট প্রাচীন মতের গ্রাম মধ্যে প্রাপ্ত হওয়া যায় না। ইহাতেই নিশ্চয় হইতেছে, যে ঐ প্রকার কোমল চাট সে কালে অল্প কোন কোশলে নির্বাহ হইত। সেই জন্য মনে হয় যে, অধুনা কোমল সুরযুক্ত রাগ-রাগিণীর যে প্রকার চাট প্রচলিত আছে তাহা উহাদের প্রকৃত চাট নহে।

এক্ষণে দেখিতে হইতেছে যে, প্রাচীন মতে স্বর-প্রকরণের মধ্যে এমন কোন কোশল প্রাপ্ত হওয়া যায় কি না, যদ্বারা স্বাভাবিক গ্রামকে নানা প্রকার চাটে পরিণত করা যাইতে পারে। উত্তম পাওয়া যায়:—স্বর-গ্রামের মুচ্ছনাই সেই কোশল। প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থসকলে রাগ-রাগিণীর যে প্রকার মুচ্ছনা নির্দেশিত আছে, তদ্বারা রাগের চাট অনেক সময়ে নির্ণয় হয় না, ইহা সত্য বটে; তাহার কতক কাবণ গ্রন্থকারদিগের লিখার দোষ; কতক কারণ রাগাদির প্রাচীন মূর্তির পরিবর্তন। মুচ্ছনার সহিত প্রচলিত ভিন্ন ভিন্ন চাটের কি রূপ সুন্দর সামঞ্জস্য রহিয়াছে, তাহা নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে। ইহাতে আধুনিক সংগীতের স্বাভাবিক গ্রামই ব্যবহার হইবে; প্রাচীন কালীয় ষড়্জ ও মধ্যম গ্রাম রাগাদির আধুনিক মূর্তির উপযোগী নহে। পূর্বে ওয় পরিচ্ছেদে স্বরগ্রামের বিবরণে উক্ত হইয়াছে যে, গ্রামস্থ সুরসমূহের মধ্যস্থিত পূর্ণ ও অর্দ্ধ, এই দুই প্রকার অন্তরের ভিন্ন ভিন্ন ব্যবস্থাপনে, গ্রামের বিভিন্ন অবস্থা হয়; তাহাকেই চাট বলে। সেই চাট অধুনা কটিকোমল যোগেই নিষ্পন্ন হইতেছে। অতএব চাট বিভিন্ন হওয়ার মূল কারণ গ্রামের পূর্ণ ও অর্দ্ধ-স্বরের স্থান-ভেদ। পর পৃষ্ঠায় দৃষ্টি হউক†; যথা:—

* সংস্কৃত সঙ্গীত-নির্ণয়।

† ১১৭ পৃষ্ঠা দেখ।

‡ কসি পূর্ণাস্বরের সঙ্কেত; যোগ-চিহ্ন অর্দ্ধাস্বরের সঙ্কেত। ১ ২ অঙ্ক সাতটি অঙ্গের লক্ষ্য। স্বরাক্ষরে ওকার কোমলের, ও ঙ্কার কড়ির, সঙ্কেত।

১. $\overset{১}{স} - \overset{২}{র} - \overset{৩}{গ} + \overset{৪}{ম} - \overset{৫}{প} - \overset{৬}{ধ} - \overset{৭}{ন} + \overset{৮}{স}$ । { স্বাভাবিক চাঁট।
স-মুচ্ছনা।

২. $\left\{ \begin{array}{l} \overset{১}{স} - \overset{২}{র} + \overset{৩}{গো} - \overset{৪}{ম} - \overset{৫}{প} - \overset{৬}{ধ} + \overset{৭}{নো} - \overset{৮}{স} \text{ ।—সিকুর চাঁট।} \\ \overset{১}{র} - \overset{২}{গ} + \overset{৩}{ম} - \overset{৪}{প} - \overset{৫}{ধ} - \overset{৬}{ন} + \overset{৭}{স} - \overset{৮}{র} \text{ ।—রি-মুচ্ছনা।} \end{array} \right.$

৩. $\left\{ \begin{array}{l} \overset{১}{স} + \overset{২}{রো} - \overset{৩}{গো} - \overset{৪}{ম} - \overset{৫}{প} + \overset{৬}{ধো} - \overset{৭}{নো} - \overset{৮}{স} \text{ ।—ভৈরবীর চাঁট।} \\ \overset{১}{গ} + \overset{২}{ম} - \overset{৩}{প} - \overset{৪}{ধ} - \overset{৫}{ন} + \overset{৬}{স} - \overset{৭}{র} - \overset{৮}{গ} \text{ ।—গ-মুচ্ছনা।} \end{array} \right.$

৪. $\left\{ \begin{array}{l} \overset{১}{স} - \overset{২}{র} - \overset{৩}{গ} - \overset{৪}{মী} + \overset{৫}{প} - \overset{৬}{ধ} - \overset{৭}{ন} + \overset{৮}{স} \text{ ।—ইমনের চাঁট।} \\ \overset{১}{ম} - \overset{২}{প} - \overset{৩}{ধ} - \overset{৪}{ন} + \overset{৫}{স} - \overset{৬}{র} - \overset{৭}{গ} + \overset{৮}{ম} \text{ ।—ম-মুচ্ছনা।} \end{array} \right.$

৫. $\left\{ \begin{array}{l} \overset{১}{স} - \overset{২}{র} - \overset{৩}{গ} + \overset{৪}{ম} - \overset{৫}{প} - \overset{৬}{ধ} + \overset{৭}{নো} - \overset{৮}{স} \text{ ।—ঝিঝোড়ীর চাঁট।} \\ \overset{১}{প} - \overset{২}{ধ} - \overset{৩}{ন} + \overset{৪}{স} - \overset{৫}{র} - \overset{৬}{গ} + \overset{৭}{ম} - \overset{৮}{প} \text{ ।—প-মুচ্ছনা।} \end{array} \right.$

৬. $\left\{ \begin{array}{l} \overset{১}{স} - \overset{২}{র} + \overset{৩}{গো} - \overset{৪}{ম} - \overset{৫}{প} + \overset{৬}{ধো} - \overset{৭}{নো} - \overset{৮}{স} \text{ ।—কানড়ার চাঁট।} \\ \overset{১}{ধ} - \overset{২}{ন} + \overset{৩}{স} - \overset{৪}{র} - \overset{৫}{গ} + \overset{৬}{ম} - \overset{৭}{প} - \overset{৮}{ধ} \text{ ।—ধ-মুচ্ছনা।} \end{array} \right.$

৭. $\left\{ \begin{array}{l} \overset{১}{স} + \overset{২}{রো} - \overset{৩}{গো} - \overset{৪}{ম} + \overset{৫}{পো} - \overset{৬}{ধো} - \overset{৭}{নো} - \overset{৮}{স} \text{ ।—অপ্রচলিত।} \\ \overset{১}{ন} + \overset{২}{স} - \overset{৩}{র} - \overset{৪}{গ} + \overset{৫}{ম} - \overset{৬}{প} - \overset{৭}{ধ} - \overset{৮}{ন} \text{ ।—নি-মুচ্ছনা।} \end{array} \right.$

উক্ত নি-মুচ্ছনা দরবারি তোড়ির চাঁট ছিল বলিয়া বোধ হইতে পারে; আধুনিক কালে তাহা পরিবর্তিত হইয়া থাকিবে। এতদ্ব্যতীত আরও যে কএকটা চাঁট বাকী রহিল, তাহা বিকৃত মুচ্ছনা দ্বারা নিষ্পন্ন হয়। যথা:—

১. $\left\{ \begin{array}{l} \overset{১}{স} + \overset{২}{রো} + \overset{৩}{গ} + \overset{৪}{ম} - \overset{৫}{প} + \overset{৬}{ধো} - \overset{৭}{নো} - \overset{৮}{স} \text{ ।—ভৈরবের চাঁট।} \\ \overset{১}{গ} + \overset{২}{ম} + \overset{৩}{পী} + \overset{৪}{ধ} - \overset{৫}{ন} + \overset{৬}{স} - \overset{৭}{র} - \overset{৮}{গ} \text{ ।—বিকৃত গ-মুচ্ছনা।} \end{array} \right.$

২. $\left\{ \begin{array}{l} \overset{১}{স} + \overset{২}{রো} + \overset{৩}{গ} + \overset{৪}{ম} - \overset{৫}{প} + \overset{৬}{ধো} - \overset{৭}{ন} + \overset{৮}{স} \text{ ।—কালান্ডার চাঁট।} \\ \overset{১}{গ} + \overset{২}{ম} + \overset{৩}{পী} + \overset{৪}{ধ} - \overset{৫}{ন} + \overset{৬}{স} - \overset{৭}{রী} + \overset{৮}{গ} \text{ ।—বিকৃত গ-মুচ্ছনা।} \end{array} \right.$

৩. $\left\{ \begin{array}{l} \overset{১}{স} - \overset{২}{র} + \overset{৩}{গো} - \overset{৪}{ম} - \overset{৫}{প} + \overset{৬}{ধো} + \overset{৭}{ন} + \overset{৮}{স} \text{ ।—পিলুর চাঁট।} \\ \overset{১}{ধ} - \overset{২}{ন} + \overset{৩}{স} - \overset{৪}{র} - \overset{৫}{গ} + \overset{৬}{ম} + \overset{৭}{পী} + \overset{৮}{ধ} \text{ ।—বিকৃত ধ-মুচ্ছনা।} \end{array} \right.$

৪. $\left\{ \begin{array}{l} \overset{১}{স} + \overset{২}{রো} - \overset{৩}{গো} - \overset{৪}{মী} + \overset{৫}{প} + \overset{৬}{ধো} - \overset{৭}{নো} - \overset{৮}{স} \text{ ।—দরবারি-তোড়ির চাঁট।} \\ \overset{১}{গ} + \overset{২}{ম} - \overset{৩}{প} - \overset{৪}{ধী} + \overset{৫}{ন} + \overset{৬}{স} - \overset{৭}{র} - \overset{৮}{গ} \text{ ।—বিকৃত গ-মুচ্ছনা।} \end{array} \right.$

“ { স + ^১রো — ^২গো — ^৩+ মী + ^৪প + ^৫ধো — ^৬+ ন + ^৭স’ ।—মূলতানীর ঠাট।
 { গ + ম — প — ^৮+ ধী + ^৯ন + ^{১০}স — ^{১১}+ রী + ^{১২}গ’ ।—বিকৃত গ-মূচ্ছনা।

জি, গৌরী, পুরবী, পরজ প্রভৃতি রাগাদি বিকৃত সা-মূচ্ছনায় নিম্পন্ন হয়, এবং প্রচলিত ঠাটই উহাদের স্বাভাবিক। মূচ্ছনাও তিন জাতি :— ঔড়ব, খাড়ব ও সম্পূর্ণ। হিন্দোল, তুপালী, রম্ভাবনী-সারঙ্গ, প্রভৃতি রাগ ঔড়ব সা-মূচ্ছনা সম্ভূত। ললিত, বসন্ত, মেঘ, মারোয়া, পুরিয়া প্রভৃতি রাগ খাড়ব সা-মূচ্ছনা সম্ভূত।

{ স + ^১০ — ^২গো — ^৩ম — ^৪০ + ^৫ধো — ^৬নো — ^৭স’ ।—মালকৌশ ঠাট।
 { গ + ^৮০ — ^৯প — ^{১০}ধ — ^{১১}০ + ^{১২}স — ^{১৩}র — ^{১৪}গ’ ।—ঔড়ব গ-মূচ্ছনা।

উল্লিখিত কএক প্রকার ঠাটে শত সহস্র প্রকার রাগ-রাগিণী লিখা যাইতে পারে*। এই রূপে, রাগাদি লিখিবার জন্ত যে নূতন গ্রামের উপপত্তি স্থির করা যাইতেছে, হিন্দু সংগীতের প্রাচীন মতের সহিত ইহার উত্তম সামঞ্জস্য হয়। মূচ্ছনার যদি কোন কার্যিক অর্থ থাকে, তাহা হইলে উহাই তাহার গ্রাহ্য ব্যবহার বলিয়া বোধ হইতেছে। তবে যদি কেহ মূচ্ছনার অর্থ প্রকৃতার্থ আবিষ্কৃত করেন, তাহা হইলেও, প্রাচীন মতের সহিত প্রস্তাবিত উপপত্তির কেবল সামঞ্জস্যই হইবে না; এবং তাহাতে ঐ উপপত্তিরও কোন হানি হইবে না; তাহার বিচার ক্রমে হইতেছে।

কোমল-গ ও কোমল-নি যুক্ত ঠাটে যে সকল রাগিণী গীত হইতেছে, যেমন সিদ্ধ, কাফী, সাহানা, আড়না, ইত্যাদি, স্বাভাবিক গ্রামই তাহাদের প্রকৃত ঠাট, কেবল রি-তে তাহারা আরম্ভ ও সমাপ্ত হয়,— প্রাচীন মতে যাহাকে গ্রহ ও গ্রাস বলে। গ্রহ ও গ্রাসের এই প্রকার অর্থই যুক্তিসঙ্গত বোধ হয়, নতুবা অর্থ কি অর্থ, তাহা বুঝা যায় না। ঐ সকল রাগিণীতেই রি বাদী ও ধ সঘাদী; এই রূপে বাদী, সঘাদী প্রভৃতিরও অর্থ ও প্রয়োজন উপলব্ধি হয়। রি-এর সহিত ধ-এর মিল রাখার কারণ ঐ সকল রাগিণীতেই ধ-কে এক অংশ কড়া করিয়া লইতে হয়, নতুবা উহা রি-এর পূর্ণ সঘাদী (পঞ্চম)

* রাজা শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরমহাশয়, স্বরগ্রামের মধ্যে অষ্টান্তরের নানাবিধ স্থান ভেদ করিয়া ঔড়ব, খাড়ব ও সম্পূর্ণ, এই তিন জাতির সহিত উল্লতপুলত ক্রমে শতাধিক প্রকার ঠাট প্রস্তুত পূর্বক, তাহা হিন্দু সঙ্গীতের ব্যবহার্য বলিয়া যে পুস্তক প্রকাশ করিয়াছেন, তদ্বারা সাধারণকে জ্ঞান-জালা জড়িত করা হইয়াছে; তত প্রকার ঠাটের কোনই অর্থ নাই, এবং তাহা হিন্দু সঙ্গীতে ব্যবহার্যও হয় না। যে কএক প্রকার ঠাট বর্থাৎ ব্যবহার হয়, তাহাই উপরে প্রদর্শিত হইল।

হয় না। ঐ প্রকার রাগসকলকে রি-মুচ্ছনার অথবা রি-চাঁটের রাগ বলা যাইতে পারে। রি-মুচ্ছনার গান যথা:—

সিন্ধু, একতালা।

রচক অপ্রকাশ। (টিমালী)

ক. ব-কৃত সুর।

(সম) *f*



: র | র : গ : গ | গ : গ, ম, প, ম : গ, গ, - | প : ধ : — | ধর' : ব' : স' |
তা-র ১ত হুঃ - থি-নী আ-মি প - রা - -

p



প : ধ : ধ.ন | প'ধি : প : ম | ম.প : ধ.প : - | প.প : ম.গ || ধ | র'সী' : র' : স |
ভো - - গ্যা প - রা - - ধি - - নী কে-ম - নে এ

f



র' : র' : স' | ন : ধ : - .ন, প | ধ : স' .ন : র' .স' | ন : ধ : - .ন, প |
পা-প - যু-খ দে-খা - - - - ই - ব

f



ধ : প : ম | ম.প : ধ : প | প.প : ম.গ || প | প : ধ : ন | স' : র' : - |
ক-ল - - ক্লি - - নী চ - স্র হু-র্যা বং-শে

f

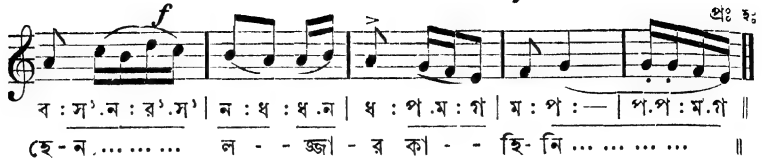


| স' : ব' : - | - : স' | স' : র' : গ' | গ' : ম', গ', ম' : প' .ম' | গ' : ব' .স' : ন.ধ |
আ-জি, নি-স্তে-জ বী-রে-স্ত্র রা-জি

f



প : — || ধ | র'সী' : ব' : গ' | র' : র' : স' | ন : ধ : - .ন, প |
...; শু - - নে কে, ক - - হি - ব কা - রে

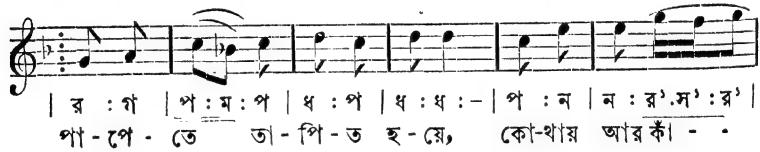
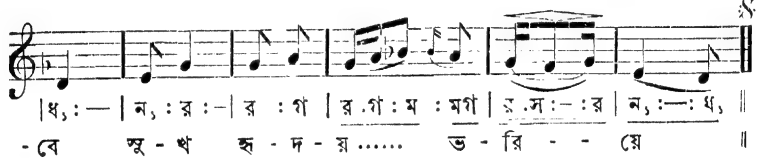
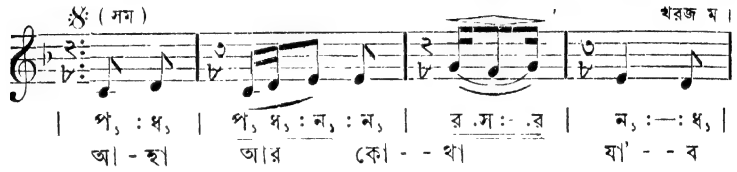


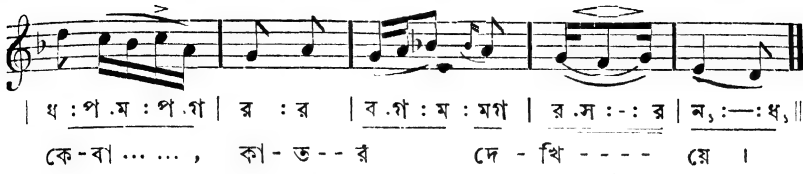
অত্যাশ্ৰয় রাগ সম্বন্ধেও ঐ রূপ, অর্থাৎ কেহ গ-চাঁটের, কেহ প-চাঁটের কেহ ধ-চাঁটের রাগ। ধ-চাঁটের গান যথা :—

কানড়া, ঝাঁপতাল।

ব্রহ্ম-গীত।

কু. ব.-কৃত সুর।



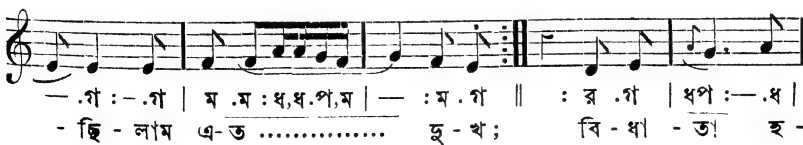
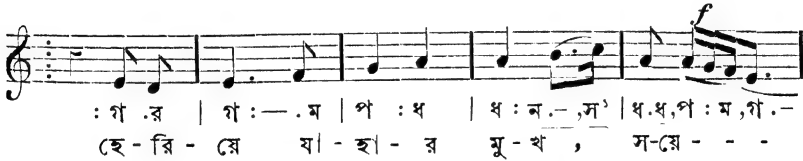
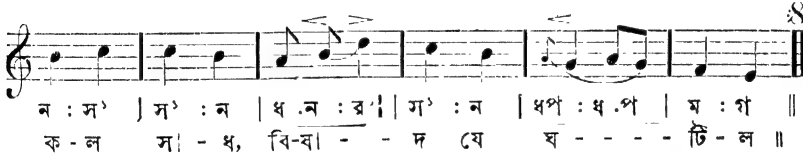


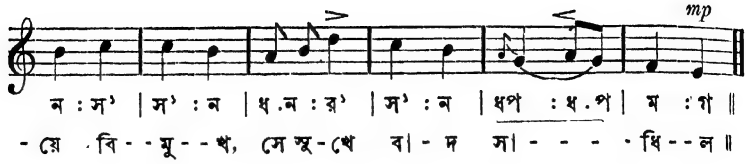
ভৈরবী গ-চাটের রাগিণী; স্বাভাবিক গ্রামই উহার প্রকৃত চাট; গ উহার অংশ, গ্রাহ ও ত্রাস, অর্থাৎ উপর নোচে অর্ধত্রে বিচরণপূর্বক গ-এর উপরে বিশ্রাম লয়, ও সমাপ্ত হয়। গান যথা:—

ভৈরবী, কাওয়ালী।

চিমা লয়।

সাবিত্রী-সত্যবান গীতাভিনয়।





প্রস্তাবিত উপপত্তির বিবন্ধে আশু এই এক আপত্তি হইতে পারে যে, কোমল চাঁটের বিরূত সুরগুলির সহিত সা-এর যে সম্বন্ধ জন্মিয়াছে, যে সম্বন্ধ অনুসারে উহাদিগকে চিনা যাইতেছে, উক্ত অভিনব চাঁটে বিরূত সুরবিশিষ্ট রাগাদি গীত ও বাদিত হইলে, ঐ সম্বন্ধ লোপ পাইয়া, তাহারা বেসুরা ও বিরস হইয়া যাইবে। অধুনা যে রীতানুসারে তাহুরা মিলাইয়া তাহার সহিত গাওয়ার প্রথা প্রচলিত, সেই রূপ সঙ্গতের সাহিত উক্ত অভিনব রীতিতে রাগাদি গাইলে, উল্লিখিত সম্বন্ধের ব্যাঘাত হইয়া, রাগ বেসুরা বোধ হইতে পারে। কিন্তু ১৩শ. পরিচ্ছেদে তাহুরার সুর বাঁধার যে নূতন পদ্ধতির প্রস্তাব করা হইয়াছে, সেই নিয়মে আবদ্ধ তাহুরার সঙ্গতে গীতাদি গাইলে, উক্ত রসহীনতার কোন আশঙ্কা থাকে না।

বর্তমান পরিচ্ছেদে রাগাদির যে অভিনব চাঁটের প্রস্তাব করা হইতেছে, তাহাতে কেবল গীত গতাদি সুরলিপিবদ্ধ করার পদ্ধতিতেই যে-কিছু বিভিন্নতা হইতেছে; প্রত্যুত গাইতে ও শুনিতে সকলই সমান। এক্ষণে প্রশ্ন হইতে পারে যে, গাইতে ও শুনিতে যদি সকলই সমান, তবে এই নূতন পদ্ধতির প্রয়োজন ও উপকার কি? তাহার উত্তর এই যে, কোন্ পদ্ধতি নূতন, ও কোন্ পদ্ধতি প্রাচীন, তাহার নিশ্চয় নাই। যে পদ্ধতিকে প্রাচীন মনে করিতেছ, অর্থাৎ ইতি পূর্বে আমার ও অতীত ব্যক্তির প্রণীত সংগীত গ্রন্থে রাগাদি যে পদ্ধতিতে লিখিত হইয়াছে, সেই পদ্ধতির চাঁট প্রাচীন আধাদিগের সময়ে প্রচলিত থাকার কোন প্রমাণ নাই; বরং না থাকারই কতক প্রমাণ পাওয়া যায়, তাহা পূর্বে ব্যক্ত হইয়াছে। আর বিশেষ, কোন পদ্ধতি প্রাচীন হইলেই বা কি? আমাদের দেশে বিজ্ঞানের নিয়মে সংগীতের চর্চা হওয়া এখনও আরম্ভ হয় নাই, তাহার এই সূত্রপাত হইয়াছে মাত্র; এবং সংগীতের ত্রায়া ব্যাকরণ এই প্রস্তুত হইতেছে। অতএব এখন হইতেই বিজ্ঞানানুমোদিত পদ্ধতি ব্যবহৃত হওয়া উচিত; কারণ তাহাই স্বাভাবিক ও সহজ। প্রথমেই ব্যক্ত হইয়াছে যে, প্রথম শিক্ষার্থীদের কডি-কোমল সুর বিশুদ্ধ উচ্চারণ করিতে অতিশয় কঠিন হয়। প্রস্তাবিত চাঁটে লিপিবদ্ধ সুর দৃষ্টে শিক্ষার্থীগণ অতি সহজে গাইতে পারে; ইহা সামান্য উপকার নহে। অতএব যে পদ্ধতি সর্বাপেক্ষা সহজ, তাহাই স্বাভাবিক ও

অবলম্বনীয়। স্বাভাবিক গ্রামের মধ্যেই যত্বপি প্রয়োজনীয় কড়ি-কোমল পাওয়া যায়, তজ্জন্তু অত্ৰ যাইবার প্রয়োজন কি? স্বাভাবিক গ্রাম মধ্যে যে সকল কড়ি-কোমল পাওয়া যায়, তাহাকে কখনই বিরূত সুর বলা যায় না। স্বাভাবিক গ্রাম মধ্যে যে সুর পাওয়া যায় না, তাহাই বাস্তবিক বিরূত।

হিন্দুস্থানে স্বরলিপি দেখিয়া গান বাজ্ঞ শিক্ষা করার রীতি না থাকাতে, উল্লিখিত বিষয়ের আলোচনা হয় নাই।* অধুনা রাগাদির যে প্রকার ঠাট প্রচলিত দৃষ্ট হয়, তাহা সমস্তই বীণকার, রবাবী, সেতারী প্রভৃতি যন্ত্রীদিগের বাদন-প্রথানুসারেই নিরূপিত হইয়াছে। ঐ সকল যন্ত্র এ রূপে গঠিত নহে যে, যে সুর ইচ্ছা, তপ্পা হইতেই, অর্থাৎ যে সে সুরকে খরজ করিয়া, রাগাদি বাদন করা যায়; সেই জন্যই একটি স্থান নির্দিষ্ট হইয়া, তথা হইতেই সকল রাগ উৎপাদিত হওয়ার প্রথা হইয়াছে; এবং রি-মুচ্ছনা, গ-মুচ্ছনা প্রভৃতি ভিন্ন ভিন্ন সুরের গ্রাম ব্যবহৃত না হইয়া, তাহাদের পরিবর্তে কড়ি-কোমলযুক্ত ঠাটের উদ্ভব হইয়াছে। সেই হইতেই বোধ হয়, রাগাদির প্রাচীন সার্বগম পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছে।

কড়ি-কোমল সুর গায়ক ও বাদকদিগের মধ্যে যে প্রকার অনিশ্চিত ওজোনে ব্যবহৃত হইতেছে, এরূপ অনিশ্চিত অবস্থায় বিরূত সুরবিশিষ্ট রাগাদির স্বাভাবিক ও রঞ্জনশক্তি প্রতিপন্ন হইতে পারিত না। তোড়ি, ভৈরবী, প্রভৃতিতে সাত খানি সুরের মধ্যে চারি খানি বিরূত হইয়াও, কিছুই অস্বাভাবিক শুনা যায় না; বরং সাধারণের কেমন প্রিয়! কিন্তু দরবারি-তোড়ির সব অঙ্গ ভৈরবীর তায় হইয়াও, কেবল কড়ি ম-এর জন্ত অস্বাভাবিক হইয়াছে; ও সেই হেতু সমজ্জদার ভিন্ন সাধারণের প্রিয় হইতে পারে নাই। উক্ত অনিশ্চয়তা ঢাকিবার জন্তই, বিরূত সুরের উপর এতাদিক কল্পনা ও মিড় প্রয়োগের প্রথা হইয়া গিয়াছে। পরন্তু যে প্রকার নূতন ঠাটের প্রস্তাব হইতেছে, তাহাতে প্রত্যেক বিরূত সুর নির্দিষ্ট ওজোনে দণ্ডায়মান হইতেছে। এই সুবিধা অপ্রয়োজনীয়, কিম্বা সামান্য নহে। এই সকল কারণে প্রস্তাবিত পদ্ধতি সকলাপেক্ষা স্বাভাবিক বলিয়া বিবেচনা হয়।

ভৈরব, কালাংড়া, পিলু, তোড়ি প্রভৃতি রাগাদির যে নূতন ঠাট প্রদর্শিত হইয়াছে, অনেক তাহা প্রচলিত ঠাটাপেক্ষা কঠিন মনে করিতে পারেন; কিন্তু বাস্তবিক তাহা নহে। ঐ সকল বিরূত মুচ্ছনার ঠাট যে অতিশয় কঠিন, তাহার সন্দেহ নাই; অনেক অধ্যবনায় ও যত্নে উহা আয়ত্ত হয়; এই জন্যই উহাদের বিরূত নাম দেওয়া হইয়াছে। সর্বদা শুনা অভ্যাস থাকাতেই, লোকে ঐ সকল রাগের গান মুখে মুখে অনায়াসে আদায় করিতেছে বটে; কিন্তু কাণে না শুনিয়া,
ল

কেবল স্বরলিপি দেখিয়া উহাদিগকে অভ্যাস করিতে হইলে, প্রস্তাবিত অভিনব চাঁটই সর্বাধিক সহজতম বোধ হইবে।

এই পদ্ধতির লিখন প্রণালীর সহিত সেতারাদি যন্ত্রের কি প্রকার সামঞ্জস্য হইবে, তাহা পর পরিচ্ছেদে প্রকটিত হইতেছে। এই নূতন পদ্ধতির প্রতি সংস্কারাবদ্ধ প্রাচীন শ্রেণীর সংগীত-বেত্তাদিগের মতামতের জন্য উৎকণ্ঠিত হইবার প্রয়োজন নাই; কারণ তাঁহাদের এক পথ দিয়া গমনাগমনের অভ্যাস হইয়া গিয়াছে; তাঁহারা অপরিচিত নূতন পথ কখনই স্বগম দেখিবেন না। বস্তুতঃ বদ্ধমূল সংস্কার ও অভ্যাস পরিবর্তন করা সহজ কার্য্য নহে। যাহাদের এখনও কোন পথ দিয়া যাওয়া আসার অভ্যাস হয় নাই, তাহারা ঐ উভয় পথ দিয়া গমনাগমন করত, যে পথ অধিক সহজ ও তৃপ্তিকর মনে করিবে, তাহাই সর্বাধিক সাধারণে গৃহীত হইবে। প্রস্তাবিত পদ্ধতি যদি সাধারণের নিকট সন্মোদিত হয়, তাহা হইলে ভবিষ্যতে তদনুসারে গীতাাদি লিপিবদ্ধ করত, প্রচার করাইবে। আপাতত উদাহরণের জন্য দুই চারিটা মাত্র গান দেওয়া হইয়াছে এবং তাহা নূতন ও পুরাতন দুই পদ্ধতিতেই লিপিবদ্ধ হইবে। যাহার এই পদ্ধতি সহজতর বোধ হইবে, তিনি তাহা দেখিয়াই অভ্যাস করিবেন।

১৭শ. পরিচ্ছেদ :— বড়-জ-পরিবর্তন, ও বড়-জ-সংক্রমণ।

যন্ত্রাদির মধ্যে এক স্বর ত্যাগ করিয়া অন্য স্বরকে ধরজবৎ গ্রহণ করত তাহা হইতে গ্রাম উৎপাদন পূর্ব্বক, তাহাতেই গীতাাদি সম্পাদন করাকে “ধরজ পরিবর্তন” অথবা ধরজাতুর করণ কহা যায়। এতদ্দেশে বহু সপ্তকবিশিষ্ট বাঁশ যন্ত্র, ও স্বরলিপির ব্যবহার, না থাকাসে, ধরজ পরিবর্তনের রীতি প্রচলিত হয় নাই; এবং সঙ্গীত-বেত্তারাও তাহার নিয়ম অবগত নহেন। কিন্তু হিন্দী সঙ্গীতে ধরজ পরিবর্তন যে একেবারে নাই, তাহা নহে; গোপন ভাবে আছে সেতারের গতে কখন কখন ধরজ পরিবর্তন হয়, তাহা অনেকেই জ্ঞাত নহেন। ভৈরবী, কালাংড়া, ধামাজ, পিনু প্রভৃতি রাগিণী অনেক সময়ে ধরজ পরিবর্তন হইয়া গীত ও বাদিত হইয়া থাকে।

খরজ পরিবর্তনের প্রয়োজন ও উপকার অনেক । মনে কর, এসুয়ারের সস্তের সহিত গাইবার ইচ্ছায় সুর মিলাইয়া দেখা গেল যে, উহার সা-সুরে গান ধরিলে বড় চড়া হয়; কিন্তু প-সুরে ধরিলে গাইবার যথেষ্ট সুবিধা হয়; কিম্বা সা-সুরে ধরিলে বড় খাদ হয়; ম-সুরে ধরিলে সুবিধা হয় । গায়ক সেই সেই সুবিধাকর সুর খরজবৎ গ্রহণে, তাহাতেই গান ধরিয়া অনায়াসে গাইতে পারিবে । কিন্তু যন্ত্রীকে সেই প কিম্বা ম হইতে গান ধরিয়া বাজাইতে হইলে, সা-এর গ্রামকে ঐ প কিম্বা ম-এর উপর স্থাপন করিতে হইবে । পরন্তু খরজান্তর কবণের ফিকির না জানিলে, যন্ত্রী সহসা তাহা করিয়া ঐ রূপ গানের সহিত সঙ্গত করিতে পারেন না । সেই কোর্শাল আর কিছুই নহে; ওয় পরিচ্ছেদে বলিয়াছি যে, স্বাভাবিক গ্রামের সাতটা অন্তরের মধ্যে, তৃতীয় ও সপ্তম স্থানীয় অন্তর দুইটা অর্কস্বর, 'ও' বাকি পাঁচটা অন্তর পূর্বপর; অন্যান্য সুরকে খরজ করিয়া, সেই পর্দা হইতে উল্লিখিত অন্তরের নিয়মে অন্যান্য পর্দাগুলি আবশ্যকমত সবাইয়া লইলেই, খরজান্তর করা হয় । ইহাতে সমস্ত পর্দা স্থানান্তর করিতে হয় না; আবশ্যকমত দুই চারি খানা পর্দাকে কড়ি কিম্বা কোমল করিলেই কার্য সিদ্ধ হয়; তাহা কি রূপ, পরে ব্যক্ত হইতেছে ।

কণ্ঠ পর্দা নাই, সকল সুর হইতেই সহজে গ্রামোচ্চারণ করা যায়; ইহাতে কণ্ঠ সঙ্গীতে খরজ পরিবর্তনের অপ্ৰয়োজন মনে হইতে পারে । কিন্তু তাহা নহে: কণ্ঠের সহিত সর্বদাই যন্ত্রের সঙ্গত হয়; এবং গলায় যে রূপ গাওয়া যায়, যন্ত্রেও অবিকল তজ্রপ বাজাইতে হয় । অতএব সুরলিপিতে কণ্ঠ সঙ্গীতের সহিত যন্ত্র সঙ্গীতের সামঞ্জস্য রাখার কারণ, গানসকল খরজান্তর ভেদ করিয়া লিখার বিশেষ প্রয়োজন; কেননা তাহা হইলে ঐ কণ্ঠ সঙ্গীত দেখিয়া যন্ত্রও গানের সহিত বাজাইতে পারা যায় । ভারতীয় যন্ত্রাদি সেরূপ নহে বলিয়া খরজ পরিবর্তনের সুবিধা হয় না, পূর্বেই বলিলাম; অতএব এক্ষণে তাহার কার্য, যন্ত্রের তার উচ্চ নীচ করিয়া বাঁধিয়া, নিরীহ হইতেছে । কিন্তু কি ওজোনে গান ধরা উচিত, তাহা গানের সুরলিপিতে প্রকাশ থাকা নিতান্ত কর্তব্য । কণ্ঠের সুবিধার জন্য সাংকেতিক সুরলিপিতে খরজ পরিবর্তন করিয়া গীতাদি লিখার বিশেষ প্রয়োজন হয়; কেননা ঐ সুরলিপি কণ্ঠ ও যন্ত্র, দুই-এরই সম্পূর্ণ উপযোগী । সার্গম সুরলিপিতে সেই রূপ করিয়া লিখার প্রয়োজন হয় না; কারণ সার্গম সুরলিপি কেবল কণ্ঠেরই উপযোগী, যন্ত্রের নহে ।

খরজ পরিবর্তনের উপপত্তি অর্থাৎ মূল নিয়ম এই রূপ:—রি-কে খরজ করিলে গ রিখব হইতে পারে, কেননা রি হইতে গ পূর্ণস্বর । কিন্তু ম ঐ খরজের গাকার হইতে পারে না, কেননা গ হইতে ম অর্কস্বর; কিন্তু রিখব হইতে

গান্ধার পূর্ণস্বর হওয়া উচিত; অতএব ঐ ম-এ আর অর্দ্ধান্তর যোগ করত উহাকে পূর্ণস্বর করিলে কড়ি-ম হয়; ঐ কড়ি-মই রি-বাড়্জিক গ্রামের গান্ধার। প ঐ গ্রামের মধ্যম, কেননা গ হইতে ম-এর ন্যায়, কড়ি-ম হইতে প অর্দ্ধস্বর। ধ ঐ গ্রামের পঞ্চম; ও নি উহার দ্বৈবত। কিন্তু সা' ঐ গ্রামের নিখাদ হইতে পারে না, কেননা নি হইতে সা অর্দ্ধস্বর; এদিকে দ্বৈবত হইতে নিখাদ পূর্ণস্বর হওয়া কর্তব্য; অতএব ঐ সা-এ আর অর্দ্ধান্তর যোগ করত উহাকে পূর্ণস্বর করিলে কড়ি-সা হয়, — ঐ কড়ি-সাই রি-বাড়্জিক গ্রামের নিখাদ; কড়ি-সা হইতে রি অর্দ্ধস্বর, যাহা নিখাদ হইতে উচ্চ খরজের ন্যায় অন্তর। এক্ষণে দেখ, রি-এর খরজে দুইটী কড়ি লাগে, ম# ও সা#; যথা পার্শ্বে। এই রূপে এয়োজনানুসারে কোন সুরকে অর্দ্ধান্তর উচ্চ, অর্থাৎ কড়ি, কোন সুরকে অর্দ্ধান্তর নীচ, অর্থাৎ কোমল, করিয়া খরজান্তর করিতে হয়। অচল ঠাট যুক্ত যস্ত্রে সহজে খরজ পরিবর্তন করা যায়; কেননা উহাতে বাবতীর বিকৃত সুরগুলির পর্দা উপস্থিত থাকে। অচলস্বাভিক গ্রামের সা ব্যতীত অন্যান্য সুরকে খরজ করিয়া, তাহা হইতে পূর্ণস্বাভিক রীতিতে স্বাভাবিক গ্রাম প্রস্তুত করিতে হইলে, কোন্ কোন্ সুরের খরজে কি কি সুর বিকৃত করিয়া লইতে হয়, নিম্নে তাহার তালিকা প্রদত্ত হইতেছে।

রি	সা
মী	— নি
সা	— ধ
নি	— প
ধ	— ম
প	— গ
মী	— রি
ম	—
গ	—
রি	— সা

স্বাভাবিক সুরের খরজ।

প-খরজে	...	১ কড়ি	...	ম#।
রি	„	২ কড়ি	...	ম# ও সা#।
ধ	„	৩ কড়ি	...	ম#, সা# ও প#।
গ	„	৪ কড়ি	...	ম#, সা#, প# ও রি#।
নি	„	৫ কড়ি	...	ম#, সা#, প#, রি# ও ধ#।
ম	„	১ কোমল	...	নিচ।

বিকৃত সুরের খরজ।

কোমল-নি খরজে	...	২ কোমল	...	নিচ ও গা।
„ গ	„	৩ কোমল	...	নিচ, গা, ও ধ।
„ ধ	„	৪ কোমল	...	নিচ, গা, ধ, ও রি।
„ রি	„	৫ কোমল	...	নিচ, গা, ধ, রি, ও প।

কোমল-প খরজে ... ৬ কোমল ... নি৮, গ৮, খ৮, রি৮, প৮ ও সা৮ ।
কড়ি-ম খরজে ... ৬ কড়ি ... ম#, সা#, প#, রি#, ধ# ও গ# ।

সাংকেতিক সরলিপিতে মঞ্চের উপর ঐ সকল কড়ি কোমল কোন্ স্থলে কি রূপে প্রয়োগ হয়, তাহা নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে ।

খরজ পরিবর্তনের প্রয়োজনীয় কড়ি কোমল চিহ্ন সকল মঞ্চের আদিতে কৃষ্ণিকা ও তালাংকের মধ্যস্থলে প্রযুক্ত হইয়া থাকে । ঐ স্থানে স্থাপিত কড়ি কোমল চিহ্নের এই অর্থ, যে তন্নির্দিষ্ট তাবৎ সুরকে তাহাদের যাবতীয় অষ্টমের সহিত গীতাদির আদ্যোপান্তে কড়ি বা কোমল করিতে হয় । তখন ঐ সকল কড়ি ও কোমল চিহ্নকে 'খরজ-সূচিকা' নামে কহা যায়, অর্থাৎ তদ্বারা গানের কোন সুরটি খরজ, তাহার জ্ঞাপন হয় । যথা:—

কড়ি-যোগে খরজ-বদল ।

প-খরজ । রি-খরজ । ধ-খরজ । গ-খরজ । নি-খরজ । ম-খরজ ।



কোমল-যোগে খরজ-বদল ।

ম-খরজ । নি-খরজ । গা-খরজ । ধা-খরজ । রি৮-খরজ । পা৮-খরজ ।



উক্ত কোমল-প খরজে কোমল সা-এর অর্থ স্বাভাবিক নি, অর্থাৎ নি উচ্চারণ করিলেই কোমল-সা হয় । এমতাবস্থায় স্বাভাবিক নি ঐ স্থানে না লিখার তাৎপর্য্য এই:— নি-এর নাম একবার কোমল বলিয়া ব্যবহার হইয়াছে, আবার ঐ নাম ব্যবহার করিলে, একই নাম দুইবার হয়, এদিকে সা-এর নাম একবারও ধরা হয় না । ইহা উচিত নহে; গ্রামে সকল সুরেরই নাম একবার করিয়া ধরা উচিত । উক্ত কড়ি-ম খরজে কড়ি-গ-এর অর্থ স্বাভাবিক ম, অর্থাৎ ম উচ্চারণ করিলেই কড়ি-গ হয়; কারণ গ হইতে ম অর্ধস্বর উচ্চ, তজ্জন্য ম-কে কড়ি-গও বলা যায় । ইহাও উপরের লিখিত কারণে ঐ রূপ লিখার প্রয়োজন হয় ।

যে স্থলে মঞ্চের অপর স্থানে, কোন পদের মধ্যে, কড়ি কোমল চিহ্ন থাকে, তথায় তাহাদিগকে 'আকস্মিক' বলা যায় । তদ্বারা কেবল সেই পদের মধ্যগত সুরই বিকৃত করিতে হয়, অন্য পদের নহে ।

খরজ পরিবর্তনের নিয়ম সাংকেতিক স্মরণলিপির ব্যবহার্য্য হইলেও, হিন্দু সঙ্গীতের বর্তমান অবস্থায় উহার প্রয়োজন অতি অল্প; কারণ আমাদের প্রচলিত বাদ্য যন্ত্রাদিতে সহসা খরজ পরিবর্তন করার সুবিধা নাই। অতএব এক্ষণে স্মরণলিপিতে গীতাদি খরজান্তর করিয়া লিখিয়া স্মরণলিপি কঠিন করা উচিত বিবেচনা হয় না। যে খরজের ওজোনে গান ধরিতে হইবে, এক্ষণে বাদ্য যন্ত্রের তারাদি সেই ওজোনে মিলাইয়া বাঁধা ভিন্ন উপায়ান্তর নাই। পরন্তু ইহাতে সর্বদাই এই অসুবিধা হয় যে, উক্ত ওজোনের খরজে যন্ত্র বাঁধিতে যাইলে, তার ছিঁড়িয়া যায়; আবার খরজ অধিক নিম্ন হইলেও, যন্ত্রের আওয়াজ উপ-যুক্তমত না হইয়া ভৎ ভৎ করিতে থাকে। এই হেতু একই ওজোনের খরজে সকল প্রকার গান গাইতে বাধ্য হইতে হয়; তাহাতে গান বিশেষে উচিতমত রসের আবির্ভাব হয় না। আমাদের সঙ্গীতে এই সকল অসুবিধা যত দিন না মোচন হইবে, ততদিন গায়কের অদৃষ্টে সকল প্রকার গান গাইয়া সহসা জমান ঘটবে না। এই কারণ বশতই এরূপ ফলের উৎপত্তি হইয়াছে যে, যাহার খেয়াল রূপদ গাওয়া অভ্যাস, তিনি ঠুংরী টপ্পা গাইয়া জমাইতে পারেন না; এবং যাহার ঠুংরী টপ্পা গাওয়া অভ্যাস, তিনি খেয়াল রূপদ গাইয়া জমাইতে পারেন না।

সাংকেতিক স্মরণলিপিতে দুই প্রকার নিয়মে গান লিখা যাইতে পারে : এক প্রকার নিয়ম খরজান্তর করিয়া লিখা; আর এক প্রকার নিয়ম সা-এর খরজে লিখিয়া, গানের শিরোদেশে ঐ সা-এর ওজোন লিখিয়া দেওয়া। আমাদের সঙ্গীতের বর্তমান অবস্থায়, ঐ দ্বিতীয় নিয়মই আপাতত অবলম্বন করা উচিত। তবে যন্ত্রাদিতে সহজে যে গান খরজান্তরিত করা যাইতে পারে, যেমন ম ও প-খরজ, তাহা সেই খরজে লিখিলেও হানি নাই। কোন কোন গান যে খরজান্তর করিয়া লিখিত হইতেছে, সে কেবল উদাহরণের জন্য। মার্গম স্মরণলিপিতে ঐ সকল খরজ বদলের প্রভেদ বিচার করিবার প্রয়োজন হয় না; তাহা সর্বদাই এক নিয়মে লিখিয়া, গানের মাথায় খরজের ওজোন লিখিয়া দিলেই হয়। ভিন্ন ভিন্ন খরজের ওজোন কি রূপে জানা যায় ও পাওয়া যায়, তাহা ১৩শ পরিচ্ছেদে দেখান হইয়াছে।

পূর্ব পরিচ্ছেদে রাগাদির যে অভিনব চাঁটের প্রস্তাবনা করা হইয়াছে, সেই সকল চাঁটও উক্ত নিয়মানুসারে, খরজান্তরিত করা যায়। পূর্বোক্ত খরজ বদলের তালিকানুসারে সা-মুচ্ছনার স্বাভাবিক চাঁটকে অনায়াসে ভিন্ন ভিন্ন সুরে খরজান্তরিত করা যাইবে। রি-মুচ্ছনার চাঁটকে সা-এর উপর স্থাপন করিলে, দুইটা কোমলের আবশ্যক হয়; গা ও নিচ; ইহাই সীঙ্কু, সাহানা প্রভৃতির

প্রচলিত ঠাট। এদিকে খরজ পরিবর্তনের উক্ত তালিকা দৃষ্টে জানা যায় যে, কোমল-নি-ষাড্জিক গ্রামেও ঐ দুই কোমলের প্রয়োজন; অতএব গাও নিও বিশিষ্ট যে ঠাট, তাহার খরজ নিও। এক্ষণে ইহা প্রতিপন্ন হইতেছে যে, সিন্ধু, সাহানা, প্রভৃতি রাগিনীসকল প্রচলিত নিয়মের যে ঠাটে সচরাচর লিখা যায়, তাহা কোমল নি-এর গ্রাম। এই জন্য ঐ ঠাটকে স্বাভাবিক বলা হয় না। যাহাতে বিকৃত সুর ব্যবহার না হয়, যেমন সা-এর গ্রাম, তাহাকেই স্বাভাবিক ঠাট বলিতে হয়। ঐ কোমল নি-এর গ্রামকে সা-এর উপর স্থাপন করিলেই স্বাভাবিক গ্রামে পরিবর্তিত করা হয়; তাহা হইলেই রি-মুচ্ছনার ঠাট আইসে। গ-মুচ্ছনার ঠাট কোমল-ধ-এর খরজে লিখিলে ভৈরবীর প্রচলিত ঠাট হয়; অতএব ভৈরবীর ঠাটের খরজ কোমল-ধ, অর্থাৎ ঐ ঠাট কোমল-ধ খরজের গ্রাম; ঐ গ্রাম সা-এর খরজে পরিবর্তিত করিলেই গ-মুচ্ছনার ঠাট পাওয়া যায়। ম-মুচ্ছনার ঠাট প-এর খরজে লিখিলে, ইমনের প্রচলিত ঠাট হয়। প-মুচ্ছনার ঠাট ম-খরজে লিখিলে, ঝিঝোটার প্রচলিত ঠাট হয়। ধ-মুচ্ছনার ঠাট কোমল-গ-এর খরজে লিখিলে, সিন্ধু-ভৈরবী, কানড়া প্রভৃতির প্রচলিত ঠাট হয়, ইত্যাদি।

ষড়্জ-সংক্রমণ, বা খরজ-ফের ।

প্রত্যেক রাগ একটা সুরকে নায়ক রূপে অবলম্বন করিয়া সম্পাদিত হয়; সেই সুরকেই খরজ (ষড়্জ) কহে; ইহা অত্যাশ্রয় সুরের নেতা, অর্থাৎ তদ্বারা অত্যাশ্রয় সুরের শাসন হয়। অনেক রাগ এমন আছে, যে তাহারা মধ্যে মধ্যে সা-এর ষাড্জিকতা ত্যাগ করিয়া, অত্যাশ্রয় সুরকে খরজ রূপে আশ্রয় করে; ও তৎপরে পুনর্বার সা-এর খরজে প্রত্যাগমন পূর্বক, তাহাতেই সমাপ্ত হয়। এই কাৰ্য্যকে “ষড়্জ-সংক্রমণ” কহা যায়। যেমন ইমনকল্যাণে কডি-ম যোগে প-এর খরজে সংক্রমণ হয়; যথা :—

(ক)

স.ন. : র | গ : -র | গ.র : গ | মী : প | — : মী | ধ : প |

(খ)

মী.প : গ | — : -র | গ.র : গ | গ.ম : গ. -র | গ : র | স : — ||

ইহা প্রথমে সা-এর খরজে আরম্ভ হইয়া, অবরোহণে যখন কড়ি-ম যোগে প-এ গমন করে, যেমন ঐ (ক) চিহ্নিত স্থানে, তখন উহা প-কে খরজ ভাবে আশ্রয় করে। এই জন্যই তথায় কড়ি-ম-এর প্রয়োজন; কারণ কড়ি-ম তখন নি-এর কার্য করে, অর্থাৎ নি-রূপ ধারণ করত, তাহার খরজ যে প, তাহাকে লক্ষ্য করে, অর্থাৎ কড়ি-ম তখন প-এর খরজের প্রদর্শক হয়; উহা না হইলে প-এর খরজ হয় না। তৎপরে যখন অবরোহণে স্বাভাবিক ম উচ্চারিত হয়, যেমন (খ) চিহ্নিত স্থানে, তখন প-এর ষাড়্জিকতা ত্যাগ করে, এবং পুনরায় সা-এর খরজকে আশ্রয় করত, তাহাতেই সমাপ্ত হয়; ঐ স্বাভাবিক ম-দ্বারাই সা-এর খরজে প্রত্যাগমন বুঝায়। ইমন-কল্যাণে স্বাভাবিক ম ব্যবহার হওয়াতে সা-মুচ্ছনাই উহার প্রকৃত চাঁট। কিন্তু ইমনে ঐ ম নাই, এবং কল্যাণেও ঐ ম নাই; তখন ইমন-কল্যাণে কোথা হইতে স্বাভাবিক ম আসিল? এই প্রশ্নের উত্তর দেওয়া কঠিন। কেহ কেহ বলেন যে, বেলাবলীর সহিত ইমন মিশিয়া ইমন-কল্যাণ হইয়াছে, কারণ বেলাবলীকে দিনের কল্যাণ বলে। সে যাহাই হউক, ঐ বিষয়ের বিচার এই পরিচ্ছেদের কার্য্য নহে। যে বিষয় বলিতেছি: ঐ প্রকার সংক্রমণ বেলাবলী, বেহাগ, গোড়মারঙ্গ, হাধীর, পুরবী, গৌরী প্রভৃতি রাগিণীতে দৃষ্ট হয়, অর্থাৎ ইহার প্রায়ই প-এর খরজে সংক্রমিত হইয়া থাকে। কিন্তু কড়ি-ম বিশিষ্ট সকল রাগই যে প-এর খরজে সংক্রমিত হয়, এমন নহে। ইমনে স্বাভাবিক ম না থাকতে, উহা প-খরজে সংক্রমণ হওয়া বলা যায় না; প-ই উহার প্রকৃত খরজ, সেই জন্য উহাকে ম-মুচ্ছনার রাগ বলা যায়। অনেক রাগে কড়ি-ম কেবল আকস্মিক রূপে ব্যবহার হয়, যেমন পুরিয়া-ধনজী, পরজ, বদন্ত, ইত্যাদি; প-খরজে ইহাদের সংক্রমণ হওয়া বলা যায় না।

ঋষাজ রাগিণী কখন কখন কড়ি-ম যোগে প-এর খরজে সংক্রমিত হয়; যেমন নিম্ন লিখিত সোরির টপ্পায়:—



: র. গম : গ | ম. ম : প. প : ম. গ. র : গ. ম | প : প. প : ধ. ধ : প. মী | প : ম. ম : প. ম : গ |
তা-লা বে জাটি জো - - - - - রেজো-

ইহা সা-খরজে আরম্ভ হইয়া, ঐ (ক) চিহ্নিত স্থানে কড়ি-ম সহকারে প-এর খরজকে আশ্রয় করিয়াছে; নতুবা ঋষাজে কড়ি-ম ব্যবহার হওয়ার কথা নহে। তৎপরে স্বাভাবিক ম যোগে সা-খরজে প্রত্যাগমন করিয়াছে।

কেহ কেহ বলিতে পারেন যে, ঐ কড়ি-ম ভুল। কিন্তু বাস্তবিক তাহা নয়; বড় বড় গায়ক গায়িকাদিগের মুখে উহা সর্বদা শুনা যায়। অতএব উহা ভুল নহে। ঐ রীতি লখনৌ দরবার হইতে প্রচলিত হয়। ঊহরী গানে ঐ প্রকার সংক্রমণ সর্বদাই ব্যবহার হইয়া থাকে। খাষাজে যে কোমল-নি ব্যবহার হয়, তৎসহযোগেই উহা ম-এর খরজে সংক্রমিত হইয়া থাকে; যথা:—

(হিন্দী।)

ক

ন : — | স' : — . ন | স' . ন : র' | স' : স' | নো : ধ | — : ম |

২ং - - . শী ... ধু - ন সোঁ ... মা - ঝা - - - - রে,

ম : — | প : প | পস' . স' : নে | ধ : — | প, ম . - : — | গ : গ |

বা - - - জ - ত জী ... বি - - দ্রা - - - ব - - ন;

প্রথমে স্বাভাবিক নি যোগে সা-এর খরজে আরম্ভ করিয়া অবরোহণে ঐ ক চিহ্নিত স্থানে কোমল-নি সহকারে ম-খরজের আশ্রয় গ্রহণ করিয়াছে। কেহ হয়ত বলিবেন যে ঐ স্বাভাবিক নি ভুল, উহা কোমলই হইবে। কিন্তু উহা ভুল নহে; হিন্দুস্থানী গায়ক মাঝেই ঐ রূপ গাইয়া থাকেন। খাষাজে স্বাভাবিক নি দেওয়া উচিত নহে,—এরূপ নিজের ইচ্ছামত ব্যাকরণ করিলে চলিবে না; সাধারণের ব্যবহার দেখিতে হইবে। 'সুরট, দেশ, কামোদ, ইত্যাদি, ইহারও ঐ প্রকার দুই নি যোগে ম ও সা-এর খরজে সংক্রমিত হইয়া থাকে। যে সকল রাগে কোমল-নি ব্যবহার হয়, তাহারায় যে ঐ নিচ-কে ভর করিয়া ম-খরজে সংক্রমিত হয়, ইহার বিশেষ এক প্রমাণ এই যে, নিচ-বিশিষ্ট রাগে ম বর্জিত হইতে দেখা যায় না। ঝিঝোটিতে ওরূপ সংক্রমণ হয় না; ইহা গ-মুচ্ছনার রাগিনী, পূর্ব পরিচ্ছেদে তাহা বিবৃত হইয়াছে। ইহাতে গ-এর অতিশয় প্রাবল্য হেতু, কখন কখন এমনও মনে হয়, যে ঐ গ যোগেই উহা সা-এর খরজে সংক্রমিত হয়; কিন্তু খরজ-প্রদর্শক অর্কাস্তর ব্যবহৃত নি ব্যতীত সম্পূর্ণ সংক্রমণ হওয়া, বলা যায় না।

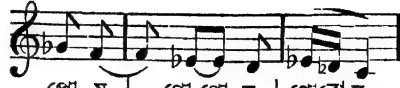
সিঙ্কু, কাফী, ভীমপলাশী, ইহারায় খাষাজের ন্যায় স্বাভাবিক নি যোগে সা খরজে সংক্রমিত হয়। বিশেষতঃ অন্তরাতে ইহা প্রসিদ্ধ; তৎপরে কোমল-নি ব্যবহার দ্বারা সা-এর খরজ ত্যাগ করিয়া অন্য খরজ অবলম্বন করে। সেই অন্য খরজ যে ম, ইহা সহসা বলা যাইতে পারিত না, কেন না এই ম-এর নীচে

পার্শ্ব :- এস্থলে ম-এর উপরে অর্দ্ধান্তর

উচ্চ কোমল-প সহকারে ম-এর খরজে

সংক্রমণ হইয়াছে। কোমল-প অথবা

কড়ি-ম ভৈরবীতে নূতন; কিন্তু ঐ স্থানে



পো ম - গো গো র | গো রো স

ক - র - বা - - টি - যা

উহা কোমল-রি-এর রূপ ধারণ করত, ম-খরজের প্রদর্শক হইয়াছে; কেননা কোমল-

রি ভৈরবীর জীবন; সেই জন্য উহা অনায় শুনায় না। অন্যান্য রাগেও

বিশেষ বিশেষ পূর্ণ স্রের উপরে ঐ রূপ 'অর্দ্ধস্র' প্রয়োগ দ্বারা ভৈরবীর

অবতারণা হইয়া থাকে। ঐ প্রকার সংক্রমণ দ্বারা গান বিশেষে প্রায়ই

রাগান্তর প্রতিপ্রদান হইতে দেখা যায়। তাহার উদাহরণ স্বরূপ নিম্নে একটি

অতি প্রসিদ্ধ উর্দু ঠুংরী গান লিপিবদ্ধ হইতেছে :-

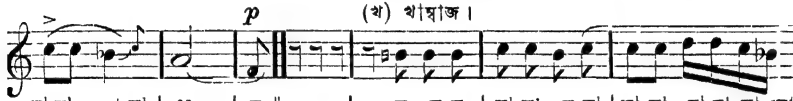
থাযাজ সা-খরজে।

(ক) বেহাগ ম-খরজে।



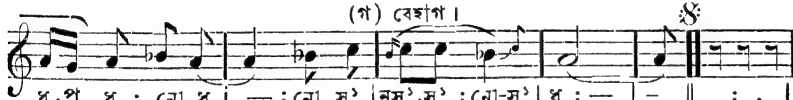
ম :- .ম | - .ধ :- .ধ | নো.স',স' : নো.ধ | প : প.-,ধ | ম.গ :- .ধ | ধ.ধ : নো.স' |

জা - নি হাম-সে বোলো মৈ-নে কেয়া শু-না কি-



স'.স' : নো.-স' | ধ :- .ম || : . | .ন : ন.ন | স'.স' : ন.স' | স'.স' : র',র'.স',নো

য়া হৈ। উল-ফংকে ব-ছি' মারুকে,



ধ,প .ধ : নো.ধ | - : নো.স' | নস'.স' : নো.-স' | ধ :- . || : . |

... জ - হু-সে খো-দি - য়া হৈ



.ধ : স'.স' | র'.র' : র'.র' | র' : - | স'.নো :- | গো' :- |

মস-জিদ-মে ক - সম্ খা-কে,



গো'.গো' : অ'.অ' | গো'.র' : স'.র' | - .স' : স'.স' | র'.গো',গো' : র'.স' | স'.স' : নো.-স' |

... .. খো-দা দর মে-য়া দি-য়া

(চ) ভৈরবী ধ-খরজে।

ধ : — | — : ধ.ব' | গ'.স'.গ':ব'.প' | প',প'.ব',গ':র'.-গ' | র',র'.স',নো: ধ |
 হৈ ; উল্ফং কে ব-ছি' মার - - - - - কে,

(বেহাগ) প্রঃ হঃ (খাঘাজ সা-খরজে।)

— ধ : নো.ধ | —: নো.র' | স',স':নো.-,স' | ধ : — | ম'গ: - .ম' র : স |
 ... জ - হাঁ-মে খো-দি - যা হৈ ॥

এই গানটিতে তিন রাগের সমাবেশ হইয়াছে। খাঘাজ, বেহাগ, ও ভৈরবী। প্রথমে সা-এর খরজে খাঘাজ আরম্ভ হইয়া (ক) চিহ্নিত স্থানে বেহাগে পরিণত হইয়াছে, কারণ ঐ স্থানের ধ-গুলি বেহাগের গান্ধারের রূপ ধারণ করিয়াছে; সুরতাৎ ঐ বেহাগ ম-এর খরজকেই আশ্রয় করিয়া তাহাতেই নিরত্ত হইতেছে। তৎপরে (খ) চিহ্নিত স্থানে পুনরায় খাঘাজ স্বাভাবিক নি যোগে সা-এ সংক্রমিত হইয়া, (গ) চিহ্নিত স্থানে পুনরায় বেহাগে পরিণত হইয়াছে। অন্তরাতে ভৈরবী অবতীর্ণ হইয়া (ঘ) চিহ্নিত স্থানে ধ-কে তদীয় পঞ্চমের রূপ দিয়া, কোমল-গ সহযোগে রি-এর খরজকে আশ্রয় করিয়াছে; কারণ তথায় ঐ গা ভৈরবীর কোমল-রিখব হইয়া দাঁড়াইয়াছে। তৎপরে চ-চিহ্নিত স্থানে ধ-কে সা-বৎ করিয়া, আরোহণে উরু ম-কে কোমল-ধ এবং স্বাভাবিক গ-কে পঞ্চমে রূপান্তরিত করত, অবরোহণে ঐ ধ-খরজে সমাপ্ত হইয়াছে: শেষে আশ্চর্য্য কোশলে বেহাগ ও পরে খাঘাজের সহিত পুনর্মিলিত হইয়া অবসন্ন হইয়াছে। এই রূপে নূতন নূতন বেশ ধারণ করত গানটি যে প্রভূত বিচিত্রতা লাভ করিয়াছে, তাহা কে না স্বীকার করিবে। হিন্দুস্থানী টপ্পা গায়ক মাঝেই ঐ প্রকার সুরের গান সর্বদা গাইয়া থাকে। ঐ গানটি না না প্রকার ধরণে ও ভঙ্গীতে গীত হয়; তন্মধ্যে একটি ধরণ উপরে লিপিবদ্ধ হইল।

স্বর্নোই কায়দার ঠুংরী গানে ঐ প্রকার সংক্রমণ ও রাগান্তর সর্বদা হইয়া থাকে। কালাবঁতেরা হিংসাবশত উহা আমলে দেখিতে পাবেন না; ১০ম পরিচ্ছেদে ঠুংরী গানের প্রস্তাবে ঐ বিষয় ব্যক্ত হইয়াছে। সম্প্রতি আমার ঠুংরী গানের সংগ্রহ অতিশয় অল্প; নতুবা রাগান্তর হওয়ার আরও দুই এক প্রকার উদাহরণ দিতে পারিলে ভাল হইত।

পিলু রাগিণী স্বাভাবিক গ যোগে ম-এর খরজে সংক্রমিত হয়; যথা :—



 | প, .ন, : .ন, .স | স .স : র .র | গো .গো : র .স | ন, .ন, : স .স ||

 না দেব্ দেব্ তে - লা-না দা - নি তোয় তা-না দেব্ দেব্ না না।



 গ .গ : গ .ম | — .ম : প .প | ধো .ধো : প .ম | গ : ম .ম |

 না দেব্ দেব্ দীম্ তা দা নি 'স্তা দি - র - না তোয় তা না ;



 গো .ম, ম : গো, র .র | স .স : র .র | গো .গো : র .স | ন, .ন, : স .স ||

 দীম্ দী - - হ তা না দেব্ দানি তোয় তা না দেব্ দেব্ না না।

উক্ত ক চিহ্নিত স্থানে স্বাভাবিক গ-এর সাহায্যে ম-এর খরজ অবলম্বন করিয়াছে; তথা হইতে যেন পিলু আবার হুতন করিয়া আরম্ভ হইতেছে, কারণ ঐ ম-খরজের কোমল গান্ধার যে কোমল-ধ, তাহা পূর্ব হইতেই তথায় বর্তমান। সেই জন্য ম-এর খরজে সংক্রমণ করিতে পিলুর প্রকৃতি প্রবল ও স্বাভাবিক। তৎপরে আবার কোমল-গ যোগে সা-এর খরজে প্রত্যাবৃত্ত হয়; যেমন উক্ত খ চিহ্নিত স্থানে। বারোআঁও স্বাভাবিক গ যোগে ম-এর খরজে সংক্রমিত হইয়া থাকে।

অনেক রাগ এমন আছে, যাহাদের কড়ি-কোমলের কোন অর্থ পাওয়া যায় না:—যেমন বসন্ত, মারোয়া, পুরিয়া, জয়েৎ, প্রভৃতিতে কড়ি-ম ও কোমল-রি; দরবারী তোড়ি, মুলতানি, হিন্দোল, প্রভৃতিতে কড়ি-ম, ইত্যাদি। এই সকল রাগ সেই জন্য আদায় করাও অতিশয় কঠিন।

কোমল-নি ও কোমল-গ বিশিষ্ট রাগ সমূহের পক্ষে সা-এর গ্রাম কখনই স্বাভাবিক নহে; কিন্তু উহার সর্বদা সা-এর গ্রামেই গীত ও বাদিত হওয়াতে সা-এর খরজকে আশ্রয় না করিয়া থাকিতে পারে না। এই জন্য অন্তরাতে ঐ প্রকার সমস্ত রাগই স্বাভাবিক নি-যোগে সা-এর খরজে সংক্রমিত হয়। পূর্ব পরিচ্ছেদে রাগাদির যে অভিনব চাঁটের প্রস্তাব করা গিয়াছে, তাহাতে যে সুর যে রাগের চাঁট, অন্তরাতে সে সকল রাগই উক্ত নিয়ম বশতঃ সেই সুরে সংক্রমিত হইয়া থাকে: যেমন রি-চাঁটের রাগ অন্তরাতে কড়ি-সা যোগে রি-এর খরজে সংক্রমিত হয়; গ-চাঁটের রাগ অন্তরাতে কড়ি-রি যোগে গ-এ; প-চাঁটের রাগ কড়ি-ম যোগে প-এ; ধ-চাঁটের রাগ কড়ি-প যোগে ধ-এ, এই প্রকার করিয়া, সংক্রমিত হইয়া থাকে।

এক্ষণে বোধ হয় ভরসা করা যাইতে পারে, যে ষড়্জ সংক্রমণের তাৎপর্য ও প্রণালী সঙ্গীত কুতূহলী পাঠকরূপে কতক বুঝিতে পারিবেন। সংক্রমণই গানের বিচিত্রতা সম্বন্ধনের সর্ব্ব শ্রেষ্ঠ উপায়; তদ্বারা ভাবার্থের পরিবর্তন হইয়া নূতন নূতন রসের আবির্ভাব হইয়া থাকে। যেমন ‘তাল-ফের’, ‘রাগ-ফের’, তেমনি সংক্রমণকে ‘খরজ-ফের’, বলা যায়। আধুনিক হিন্দুস্থানী ও বাঙ্গালী সঙ্গীতবিদগণ সংক্রমণ প্রণালী কিছুই অবগত নহেন; কেন না তাঁহাদের সঙ্গীতালোচনা সমস্তই মৌখিক; স্মরণে কিম্বা ক্রি হইতেছে, তাহার দিকে তাঁহাদের নজর নাই। প্রভুত সংক্রমণের মর্ম্ম হৃদয়দম করিতে, শ্রবের সমূহ অনুধাবনের প্রয়োজন। কিন্তু অজ্ঞাত রূপে গানের মধ্যে সংক্রমণ সর্ব্বদাই ব্যবহার হইতেছে। ইহা উন্নতাবস্থা সঙ্গীতের প্রাধান অঙ্গ। অস্বদেশে নাট্য সঙ্গীতের প্রাচুর্য্য হইতে থাকিলে, তৎসহিত সংক্রমণের প্রণালীও পরিস্কৃত ও উন্নত হইবে।

প্রথম ভাগ সমাপ্ত।

সাধারণ নিষিদ্ধ ।

অ			
অংশ	১৫
অচলট	২২, ১১৩
অচলস্বারিক গুণ	২২
অনুবাদী	৬৮, ১২৩
অনুলোম	১১
অন্তর	১৩, ১৫
অন্তরা	৭৩
অন্নালী	১
অপের	১০০
অবরোধ	১১
অমরকোষ	১৪৩, ২০২
অক্ষয়	১৪
অক্ষয়	১১

অ			
আগুদ	১৫৫
আকস্মিক	২১২
আড়	১৭২
আজ্ঞা	১৬৮
আভোগ	৭৬
আমীর খাফ	৭২
আরোহণ	১১
আলাপ	৭৪
আশ	৬৩
আস্থায়ী	৭৩
আহাঙ্গদ্বা	৫, ১৪০

ই			
“ইচ্ছামত”	২০৫

ই			
ইমং দ্রুত	২০৫

উ			
উইল্ডার্ড, কাপ্তেন	...	১০, ৪৭, ৫৪, ৮১	
উদার	১১, ১০
উপেক্ষ	৮২

ঋ			
ঋতু	৪৩, ১২৭

ঊ			
ঐতিহাসিক রহস্য	১০৫

ও			
ওজোন	...	১০, ১৮, ১৩২, ২২২	

ঋ			
ঋতু	৫৫, ১১২

ক			
কড়ি	২০, ২৩
কণ্ঠস্বর	২, ৬
কণ্ঠকৌমুদী	৭৮, ১৮৬
কদি	২১
কমা	২৮
কম্পন	৪০
কর্ণেতি	৫
কর্তব্য	১০, ২৭
কলি	৭৩
কল্লিনাথ মত,	...	৪৭, ১০৭	
কওল কোল্‌বানা	৮৫
কালার্বৎ	৭২
কাবাল	৮১
কাসি	৭
কীর্তন	২১
কুক্ষিকা	১৮

কোমল	২০, ২৩
কোরাস	২৮
কোলন্	২৮
কৌণিক	২২

খ

খরজ	১০, ১৩, ২২৩
—পরিবর্তন	২১৮
—ফের	২২৩
—সূচিকা	২২১
খাড়ব	৫৫, ১১২
খেয়াল	৮০

গ

গজল	৮৭
গত্	৭৫
গমক	৩৩, ৩৮, ১২৫
গাত্র গীত	১০৮
গান	১০, ১৪৩
গান্ধার	১০২
গিটকারী	৩৩, ৩৮, ৪১
গীত	১৩৫
গীতাভিনয়	১০০
গুরু	২৮
গুলনজ	৮৫
গোপাল নাটক	১০০, ১৩৫
গুহস্বর	৬৩, ১২১, ২১২
গ্রাম	১৩, ১১১
গ্রাম্য গীত	৮৮
গ্রীক্ স্বরগাম,	১১৮

ঘ

ঘষিট্	৩৮
-------	----	-----	----

চ

চতুরঙ্গ	৮৫
চতুমাত্রিক	...	১৫৩, ১৬৪, ১৬৬	
চতুস্তাল	১০২
চিকাৎ	১৬৫
চৌদুন	২০২

ছ

ছন্দ	...	৩৩, ১৪৭, ১৫০, ১২৭	
ছেদ	১৫১

জ

জঙ্গলা	৮৬, ১০২
জান	২৭
জোন্স, সার্ উইলিয়াম	৪৭, ১০৮, ১১৪		
জোআরী	৩

ট

টপ্পা	৮১
টাকী স্বর	১২

ঠ

ঠা	১৬২, ২০২
ঠাট	১৫, ৬১, ২০৮
ঠুংরী	৮৬, ২২৭
ঠেকা	১৫৭

ত

তবলামালা	১৪৭, ১৮৪
তান	৮৮, ১২০, ১৪৩
তানসেন	১০০, ৭২
তাস্থুরা	৩, ১৩৮
তার বা তার।	১১, ১২, ২০
তাল	১৩১, ১৫২
তালি	১৫২, ১৫৫
তালান্ধ	১৫৮
তালের গুহ	১৩৪, ১২৮
তীত্র	২০
তুক্	৭৮, ৮১
তেতাল	১৬৬
তেলানা	৮৪
তেহাই	১৬৩, ১৮৩
তৌর্যাত্মিক	১০৮
ত্রিকৌণিক	২২
ত্রিপুট্ তাল	১২১
ত্রিট্	৮৫
ত্রিশাত্মিক	১৫৫, ১৭৬

দ	৬
দম্	৬
দাম্ভা	১৭৮
দূন	১৩২, ২০২
ক্রুত	১৩২, ২০২
বিকৌণিক	২২

ধ
ধূয়া	৭৬
ধূপান	৭৮
ধুবক	১৩৬

ন
নাকী	৭
নাট্যসংগীত	১০০
নারদ	১৪৩
—সংহিতা	১১০, ১২৩
ন্যাস	১৬১
—স্বর	৬৬, ২১২

প
পটভাল	১৬২
পদ	১৫৪
পরন	১৬৩, ১৮৩
পর্দা	১৫, ২২
পাখোআজ	৭৮, ১৮৩
পাদ (চরণ)	১৫৫, ১৬০
পিঙ্গল	১৫৭
পিয়ানোফোর্ট	৫, ২৫, ১৪৩
পুংকণ্ঠ	১৭, ১৯
পূর্ণস্বর	১৪
পূর্ণস্বারিকগায়	১৪
পৌনঃস্ক্রি	১৬৪
প্রবন্ধ	৮৪
প্রবল	৩৫, ২০৫
প্রদ্বন	১৪৭, ১৬১
পলুত	১৩৪
প্লেটো	৮০

ফ
ফাঁক	১৫৫, ১৬৭

ফের	১৫৫
-----	-----	-----	-----	-----

ব
বংশী	৫, ১৪০
বজ্জিত	৫০, ৬১, ৬৫, ৬৯
বজ্জমিল	২৫, ১৪৫
বাক্তন্ত	২, ৪, ৬
বাজুখাই	২, ৪
বাদী	৬৮, ১২১
বাণী	২১২, ৭২
বাঁট	৮৯
বিকৃত	২০, ১১৪, ২১৭
বিবাদী	১২৩
বিরতি	১৩৩
বিরাম	৩০
বিলম্বিত	২০২
বিলোম	১১, ১৫৬
বিশদ	২৯, ২০২
বিষম	১৩৪, ২০১
বিষমপদী	১৫৫, ১৬৪
বিষ্ণুপুর	৭২
বৃদ্ধি	৩৫
বৃহৎ গায়	১৬
বেয়ালা	৪, ১৪৩
বৈজুবাওরা	১৭০, ৭৯
বোল	১৫৮
বোলবানী	৯০
ব্রহ্মতাল	১২৫
ব্রহ্মার মত	৪৭, ১২৬

ভ
ভরত মত	৪৭, ১০৭
ভরতঙ্গা	১৭৮
ভূমিকা	৪১

ম
মঞ্চ	১৭
মণ্ডল	২৯
মতঙ্গ	১১৭, ১২২
মধ্য	১১, ১২
মধ্যম	২০২

হস্ত	১১, ১৯
যাত্রা	...	২৮, ১৩২, ১৪৭, ১৫৬		
—গণ	১৫৪	
—বৃহ	১৫৫	
যাত্রামান যাত্র	২০৫	
মানুএল্ গাখিয়া	৭	
মার্কো পোলো	১১৬/০	
মার্গ সঙ্কীত	১০৮	
মিহ্মাখা	৪৭, ১০৭	
মিড়	২৫, ৩৭, ৩৯	
মুখভঙ্গী	৭	
মুদার	১১, ২০, ১১১	
মুদাদোষ	৭	
মুদ্রা	৪২, ১১৭, ২১০	
মুদ্র	১৮৩	
মুদ্রমঞ্জরী, ১৩৩, ১৪৭, ১৭৪, ১৭৯, ১৮৪,				১২০২
মুদ্র	৩৫	
মেচক	২৯, ২০২	

য

যতি	১৫৯
যতিতাল	১৮৩
যন্ত্রক্ষেত্রদীপিকা,	৯২, ১১৭, ১৫৬, ১৬০,			[১৬৬, ১৮৫]
যাত্রা	৯২
যুগলবন্ধ	৮৫
যোগাংশ	১৪২
যোজক	৩০

র

রঘুনাথরায়, দাঁড়ান	৮০
রস	২২, ২৫, ২০৪	
রাগ	১৫, ৪২, ১২৫	
রাগমালা	৮৫
রাগার্ণব	১২৬, ১৩২	
রাগিনী	৪২, ১২৫	

ল

লঘু	২৮, ১৩২
-----	-----	-----	-----	---------

লয়	১৪৬, ১৫৬, ২০২
‘লয়ে’	২০৫
লারিংস্	৩
লাস্য	১৩২

শ

শরভলীলক	১৮৫
শার্ঙ্গদেব	...	১১২, ১২৯, ১২২	
শুদ্ধ	৫৩
শোহরী	৮২
শ্রুতি	...	১৬, ২৪, ১১১	
শ্বাসনালী	১, ৬

ষ

ষড়্জ	১০, ১৩, ১০৯
—পরিবর্তন	২১৮
—সংক্রমণ	২২০
ষাড়বী	১১৯

স

সংকীর্ণ	৫৩
সঙ্কীত-দর্পন	...	৭৬, ১২৯, ১৩২	
—সামোদর	৯৯, ১০৯, ১১৬, ১১৮		
—নির্ণয়	...	৬০, ১৩১	
—পারিজাত	...	২৪, ৯৫, ১৩০	
—রত্নাকর	২৫, ৯৫, ১০৯, ১১৩, ১২২		
—রত্নাবলী	...	১১৩, ১২১	
সঙ্কীতসার সংগৃহ	৫৯, ১০৯, ১২৫, ১৩০		
সঙ্কীতসময়সার	...	১৩৫, ২৫, ১৯৮	
সঙ্কীতসার	৮২, ১১৭, ১৭৪, ১৮৮, ১৯০, ২০২		
সংন্যাস	১৬১
সংসারী	৭৬
সপ্তক	১১, ১১০
সম বা সম	১৩৪, ১৬৩, ১৬৭, ২০১		
সমপ্রকৃতিক	১০
সম্বাদী	২২২, ২১২
সম্পূর্ণ	৫, ৫১৯
সাংকেতিক	১১৬/০, ১৭
সারঙ্গী	৩৯, ১৪৩
সারঙ্গম	৮৫
সালঙ্ক	৫৩

সুর	১০
সুর-শলাকা	১৩৯
সিংহভূপাল	২৫, ১২৩
সিকি সুর	২৪, ২৬
সেতার	২৩
‘সেতারশিক্ষা’	১১/০
সোমেশ্বর	৪৫, ১৫২
স্রীকণ্ঠ	১৭, ১৯, ১৪০
সফীতন	৩৫
স্বর	৯, ১০৮
স্বরগাম	১৩, ১১১
স্বরবিন্যাস	৪২, ৭১
স্বরভঙ্গ	২
স্বরলিপি	১১০, ১১, ৭৫
স্বরসাধন	১১, ৯০

সাভাবিক	২০
----------------	----

ই

ইনুমন্ত মত	৪৭, ৫৬, ১০৭, ১২৬
ইন্দুখা	৮৯
ইলক্ তান	৮৯
ইসক্	১১৫
ইমরতি	২৫, ১২৪
ইমোনিয়ম্	৪, ২৫, ১৪৩
ইল্ মজ্জ, ডাকার	১৪০
ইোরি	৮৪
ইাস	৩৫

ক

কুদু গাম	১৬
কোত্রমোহন গোস্বামী	৪৮, ৫১, ১০৭

স্বরলিপির ব্যবহার্য চিহ্ন।



১৮



১৮



৩৩, ১৫৪, ১৬৪



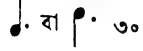
১৬৫



১৬৫



২৯, ৬০



৩০

১, ৪১

৩৩

১৬৫

#, ২০

৮, ২০

৫, ২০

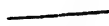

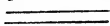


১৬৩

৩৫

৩৫

৩০

৩৬

 ৩৬
 ৩৭
 ৩৭
 ... , ৪১
 ! ! ! ! , ৩৭
 # , ৪০
 ইত্যাদি, ১৫৮
 + , ১৬৭
 O , ১৬৭
 , ১২২
p pp , ৩৬
f ff , ৩৬
mf , ৩৬
 [১ম. বার] , ১৬৬
 [২য়. বার] , ১৬৫
 ২ ২ ৩ , ১৬৭

ব , ৩৬
 ম , ৩৬
 য় , ৩৬
 বৃ , ৩৬
 ঙ , ৩৬
 প্রঃ হঃ , ১৬৭
 পুঃ প্রঃ , ১৬৫
 চ. হ. , ১৬৫
 প্রঃ চঃ হ. ১৬৫
 নঃ চঃ হ. ১৬৫
 : ২৮
 , ২৮
 . ২৮
 , ২৯
 স' বা স' , ১১
 স, বা স, ১১

গীতসূত্রসার ।

দ্বিতীয় ভাগ ।

দ্বিতীয় ভাগের ভূমিকা।

এই ভাগের প্রথমে যে সকল সাধনাবলি দেওয়া হইয়াছে, তাহা উত্তমরূপে অভ্যাস করিলে, কণ্ঠের জ্যোতি দূর হইবে; এবং তৎসহিত মাত্রা ও সুর বোধ, এবং স্বরলিপি জ্ঞান জন্মাইবে। ঐ গুলি কেমন করিয়া অভ্যাস করিতে হয়, তাহা দেখাইয়া দ্বিবার জ্ঞাই, যে কিছু শিক্ষকের প্রয়োজন হইবে; নতুবা গান শিক্ষা করিতে আর, শিক্ষকের প্রয়োজন হইবে না। এই ভাগের ৬২ পৃষ্ঠা হইতে যে সকল গান দেওয়া হইয়াছে, তাহার। তানসেন, সুরদাস, সদারঙ্গ, শেয়ারী, প্রভৃতি জগৎপ্রসিদ্ধ প্রাচীন ওস্তাদদিগের রচনা হইতে নির্বাচিত; অতএব উহাদের প্রত্যেক গানই এক একটা রত্ন। ঐ সকল গানের কথা প্রায়সই হিন্দী। অনেকের হিন্দী গান অভ্যাস করিতে প্ররতি নাও হইতে পারে। কিন্তু রাগ রাগিণী বিশুদ্ধ শিক্ষা করিতে হইলে, হিন্দী গান ভিন্ন উপায়ান্তর নাই। বাঙ্গালা ভাষায় ঐ প্রকার বিশুদ্ধ রাগ রাগিণীযুক্ত ধ্রুপদ ও খেয়াল এখনও প্রাপ্ত হয় নাই। যাহা দুই একটা পাওয়া যায়, তাহা উহাদেরই নকল। কিন্তু আসল থাকিতে, নকল কেন? যাহার রাগরাগিণী শিক্ষা করিতে ইচ্ছা না থাকিবে, তাহার হিন্দী গানের প্রয়োজন নাই। টপ্পার মধ্যে কএকটা বাঙ্গালা গান দেওয়া গিয়াছে।

নাগরী অক্ষরে হিন্দী কথা যে প্রকার বর্ণ বিজ্ঞাসে লিখিত হয়, এই পুস্তকে অবিকল সেই রূপ বর্ণ বিজ্ঞাসে হিন্দী গানের কথাসকল বাঙ্গালা অক্ষরে লিখিত হইয়াছে। যাহারা হিন্দী উচ্চারণে একদাৱেই অনভিজ্ঞ, তাহাদের পক্ষে কএকটা স্থলে উহা বিশুদ্ধ পাঠ করা কঠিন হইবে। তাহাদের জ্ঞান নিম্নে কএকটা উপদেশ দেওয়া যাইতেছে। বাঙ্গালা ও নাগরী অক্ষরের উচ্চারণ প্রায়ই একরূপ বটে; কিন্তু স্বরবর্ণের মধ্যে তিনটা পদের উচ্চারণ অতিশয় প্রভেদ। সে তিনটা অ, ঐ এবং ও। বাঙ্গালা অ আ-এর হ্রস্ব নহে; উহা একটা ভিন্ন স্বর। অতএব হিন্দীতে অ কিম্বা অকারান্ত হ্রস্ব বাঙ্গালা অ-এর ন্যায় উচ্চারিত হইবে না; উহা আ-এর ন্যায় উচ্চারিত হইবে; যেমন 'কলম' শব্দটি হিন্দীতে 'কালামা', এই রূপ ভাবে উচ্চারিত হইবে; অর্থাৎ আ লঘু করিয়া উচ্চারণ করিলে যেমন হয়, তেমনই হইবে। সকল স্থানেই অ সম্বন্ধে ঐ নিয়ম। দ্বিতীয়, 'ঐ' বর্ণের উচ্চারণ বাঙ্গালাতে ওই-এর ঞায়; কিন্তু হিন্দীতে তাহা

নয়; হিন্দীতে ঐ-এর উচ্চারণ 'আয়': অতএব হিন্দী 'হৈ' শব্দের উচ্চারণ, 'হোই' না হইয়া, 'হ্যায়' হইবে; মৈ—ম্যায়, ইত্যাদি। তৃতীয়, 'ঐ' বর্ণের উচ্চারণ বাঙ্গালাতে ওউ-এর হ্যায়; কিন্তু হিন্দীতে ঐ-এর উচ্চারণ 'আও'-এর হ্যায়; অতএব হিন্দী 'ঐর' শব্দের উচ্চারণ 'ওউর' না হইয়া, 'আওর' হইবে; নৌ—নাও, ইত্যাদি। ব্যঞ্জন বর্ণের মধ্যে অত্যন্ত য ও ব-এর উচ্চারণ ভিন্ন। য-এর উচ্চারণ অনেক স্থলে য দ্বারাই সম্পাদিত হয়; কিন্তু য-ফলাতে উচ্চারণের বিশেষ প্রভেদ; যেমন 'লিনো' হিন্দীতে 'লিনো'-বৎ উচ্চারিত না হইয়া, 'লিনিও', এই রূপ হইবে। অত্যন্ত কিম্বা দন্তোষ্ঠা ব-এর উচ্চারণ 'ওআ'। ঐ ব-এর জন্ম একটা ভিন্ন অক্ষর বাঙ্গালাতে প্রস্তুত করা গিয়াছে; যথা 'বু', এইটা দন্তোষ্ঠা ব-এর সংকেত। অতএব হিন্দী 'পাবত' শব্দের উচ্চারণ 'পাওআত'; পাবে শব্দের উচ্চারণ পাওএ, ইত্যাদি। বর্ণীয় জ-এর নিম্নে এক বা দুই বিন্দু যুক্ত হইলে, তাহা ইংরাজী ঝ-এর ন্যায় উচ্চারিত হইবে, যেমন গজ্জল, জোর, ইত্যাদি। এই স. সকল স্থানেই, ঝ-এর ন্যায় দন্ত্য উচ্চারিত হইবে।

সার্গম স্বরলিপিতে সিকি মাত্রায় সংকেত এই (,) কমা চিহ্ন উদারা ও তার। সপ্তকের সংকেত ক্ষুদ্র (,) একের সহিত যদি কখন ভ্রম হয়, সেই জন্য তৎ পরিবর্তে এই প্রকার (,) ক্ষুদ্র দাঁড়ি উদারা ও তার। সপ্তকের সংকেত হইলে, দে গোঁল মিটিয়া যায় বলিয়া, অনেক স্থলেই তাহা ব্যবহৃত হইয়াছে। কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, ছাপাখানায় ঐ ক্ষুদ্র দাঁড়ি অধিক পরিমাণে না পাওয়াতে, প্রত্যেক স্থানেই উহা ব্যবহার করিতে পারা যায় নাই। সার্গম স্বরলিপিতে এই প্রকার ৮ যে চিহ্ন ব্যবহৃত হইয়াছে, তাহার অর্থ 'পুনকল্লি'; ঐ প্রকার দুই চিহ্নের মধ্যবর্তী অংশ দুইবার করিয়া গীত হইবে। সাংকেতিক ও সার্গম, উভয় স্বরলিপিতেই, পুনকল্লির চিহ্ন অধিক ব্যবহৃত হয় নাই; যে খানে দুই দ্বিবি ছেদের মধ্যবর্তী অংশে তালের পুরা ফেরা পাওয়া যাইবে, সেই অংশই দুইবার গীত হইতে পারিবে, এইটা সাধারণ নিয়ম স্বয়ং রাখিতে হইবে।

আমার ইচ্ছা ছিল যে, ওস্তাদি গানে প্রচলিত সকল রাগেরই রূপদ, খেয়াল, ও টপ্পা এই পুস্তকে দিই; এবং এক এক রাগে, প্রচলিত প্রত্যেক তালেরও গান দিই। প্রথমে এই ইচ্ছার অনুবর্তী হইয়া, রূপদ ছাপাইতে আরম্ভ করিতেই, ইম্মনকল্যাণের রূপদ অন্য রাগ'পেক্ষা বেশী দেওয়া হইয়াছে। পরে হিসাব করিয়া দেখা গেল, যে এক এক রাগে প্রত্যেক তালের গান ছাপাইতে হইলে, এই প্রকার দশ খানি পুস্তকেও শেষ হয় কিনা, সন্দেহ। কায়েই তখন হাত ঝাট করিতে হইল; এবং প্রচলিত রাগের দুই একটা রূপদের বেশী দিতে পারিলাম না। ইহাতেই পুস্তক যেরূপ বাড়িয়া উঠিল, তাহাতে অধিক পরিমাণে

আলাপ, খেয়াল ও টপ্পা আর দিতে পারা গেল না; খেয়াল ও টপ্পায় যে প্রকার তান কর্তব্য দ্বারা গানের বিচিত্রতা বাড়াইতে হয়, তাহাও দুই একটি ভিন্ন সকল গানে দিতে পারিলাম না। আলাপ, খেয়াল ও টপ্পার জন্য পৃথক পৃথক পুস্তক প্রকাশের ইচ্ছা রহিল।

দ্বিতীয় ভাগ মুদ্রাস্থানের সম্পূর্ণ ভার নিজ হস্তে লওয়াতে, এবং সমস্ত সাংকেতিক স্বরলিপি গুলি নিজ হস্তে 'কম্পোজ' করিয়া দেওয়াতে, ইহা এক বৎসরের মধ্যেই ছাপাইয়া প্রকাশ করিতে সক্ষম হইলাম। ১ম ভাগে দুই বৎসর লাগিয়াছিল। বঙ্গ সাধারণ এখনও সঙ্গীত পুস্তকের প্রতি আদর করিতে শিখে নাই। ইউরোপ হইলে এই দুই ভাগে গ্রন্থখানি এক জনের ভরণ পোষণের উপায় হইত। কিন্তু অভ্যুদয়ের প্রথম অবস্থায় এরূপ আশা করা যায় না। খ্রীঃ ১১শ বা ১২শ শতাব্দীতে সভ্যশ্রেষ্ঠ ইটালী কিসা জাৰ্মানীতেও তাহা হয় নাই। এই প্রকার পুস্তক দ্বারা সাধারণকে সংগীত বিজ্ঞার প্রতি সমাদর করিতে শিক্ষা দিবে, এবং সংগীত শিক্ষাতে আত্মবান করিবে। সেই উদ্দেশ্যেই এত পরিশ্রম করা গেল; নতুবা ইহা দ্বারা অর্থলাভ কিসা যশোলাভের কোন প্রত্যাশা রাগি না। মাতৃ ভূমীর এক রহৎ অভাব দূর কবাই মূল উদ্দেশ্য।

কোচবিহার :

২৪এ আশ্বিন, ১২৯৩।

৯ই অক্টোবর, ১৮৮৬।

শ্রীকৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়।

সূচীপত্র ।

বিষয় ।	পৃঃ
স্বাভাবিক গ্রামসাধন ...	১
আশ্ শ্ সাধন ...	২
সুরের অন্তর সাধন ...	৩
উচ্চ ও খাদ মণ্ডক সাধন ...	৪
সুরের বল সাধন ...	৭
কম্পন সাধন ...	৯
গিট্কারী ও মিড্ সাধন ...	১০
খণ্ড গিট্কারী ...	১১
ভূমিকা সাধন ...	১৩
কড়ি কোমল সাধন ...	১৪
গ্রামের খরজ পরিবর্তন ...	১৬
ছন্দ সাধন ...	১৭
তাল সাধন ...	২৩
ছন্দপ্রধান গীত...	৩০
কোরাস্ ...	৫৪
ওস্তাদী গান—রূপদ ...	৬২
আলাপ ...	১৯৮
খেয়াল ...	২০৪
টপ্পা ...	২২১

ଭ୍ରମ ସଂଶୋଧନ ।

- ପୃষ্ঠା ୧୦, ୨ୟ ମଞ୍ଚ, ୨ୟ ପଦ, ୧୧ଶ ବିନ୍ଦୁ ନି ପରିବର୍ତ୍ତେ ନା ହୁଏବେ ।
- ୧୫୦, ଶ୍ରବେର ଶେଷ ପଂକ୍ତି, ୫ର୍ଥ ପଦ, ଥ ତିନି ଯାତ୍ରା ହୁଏବେ ।
- ୧୭୧, ୫ୟ ମଞ୍ଚ, ୩ୟ ପଦ, ୧ୟ ବିନ୍ଦୁର ପୂର୍ବେ କୋମଳ ଚିହ୍ନ ହୁଏବେ ।
- ୧୭୨, ୩ୟ ମଞ୍ଚ, ୩ୟ ପଦ, ୨ୟ ବିନ୍ଦୁର ପୂର୍ବେ କୋମଳ ଚିହ୍ନ ହୁଏବେ ନା ।
-

স্বরসাধন প্রণালী ।

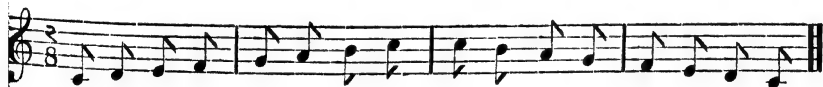
—স্বরসংকেত—

• স্বাভাবিক বৃহৎ গ্রাম* সাধন ।

আরোহণ ।



অবরোহণ ।



*প্রথম ভাগে ১৪ ও ১৬ পৃষ্ঠা দেখ ।

গীতপুত্র সার।

এক সুর বারমার।



আশ অর্থাৎ সলগ্নতা সাধন*।

চা ছইতে কমে দ্রুত।



*প্রথম ভাগে ৩৬ পৃষ্ঠা দেখ।

সুরের অন্তর সাধন* ।

দ্বিতীয়গণ ।



আশ ও বিরাম ।

| স :- : র : | র :- : গ : | গ :- : ঘ : | ঘ :- : প : | প :- : ধ :
 লা লা লা
 | ধ :- : ন : | ন :- : স' : || স' :- : ন : | ন :- : ধ : | ধ :- : প :
 লা লা
 | প :- : ঘ : | ঘ :- : গ : | গ :- : র : | র :- : স : ||

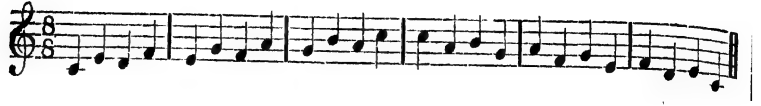
পূর্ণস্বর* বিশুদ্ধ উচ্চারণার্থ সাধন ।



তৃতীয়গণ ।



*প্রথম ভাগে ১৫ পৃষ্ঠা দেখ ।



| স : গ : ম : | র : ম : প : | গ : প : ধ : | ম : ধ : ন :
লা লা লা লা

| প : ন : স' : || স' : ধ : প' : | ন : প : ম : | ধ : ম : গ :
লা লা লা লা

| প : গ : র : | ম : র : স : ||
লা লা



ভাৱা অৰ্থাৎ উচ্চ সপ্তক সাধন।

| স.র:গ.ম:প.ধ:ন.স' | স':র':গ':ম' | প':—:প':ম'
| গ':র':স':— | স'.ন:ধ.প:ম.গ:র.স ||

উদাৱা অৰ্থাৎ খাদ সপ্তক সাধন।

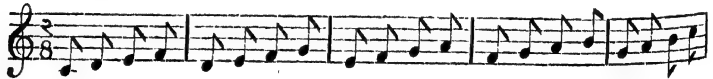
| স:—:ন:— | ধ:—:প:— | প:—:ধ:— | ন:—:স:— ||

উদাৱা।

ভাৱা।



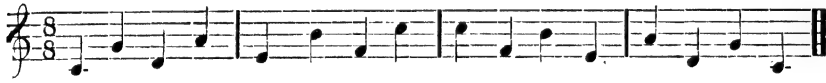
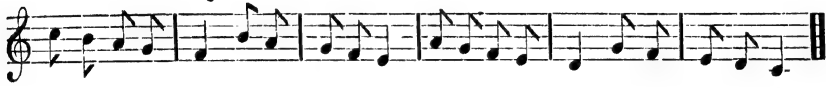
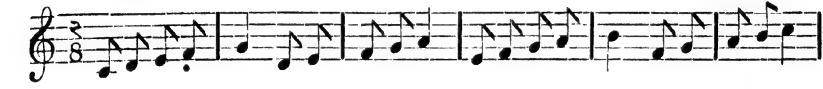
চতুৰ্থগণ।





| স : য : গ : | গ : ধ : প : | প : স' : ন : | ন : গ' : র' :
| গ' : ন : স' : | স' : প : ধ : | ধ : গ : য : | প : র : গ : ||

পঞ্চমগণ।



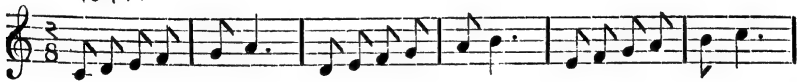
| স : — : প : | র : — : ধ : | গ : — : ন : | য : — : স' :
| প : — : র' : | ধ : — : গ' : | গ' : — : ধ : | র' : — : প :
| স' : — : য : | ন : — : গ : | ধ : — : র : | প : — : স : ||



সারে

সারে

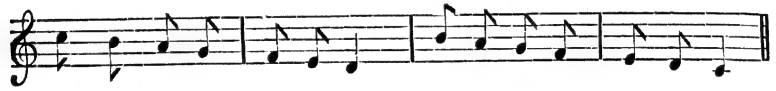
ষষ্ঠগণ।



| স :— : ধ : | র :— : ন : | গ :— : স' : | য :— : র' :
 | প :— : গ' : | গ' :— : প : | র' :— : য : | স' :— : গ :
 | ন :— : র : | ধ :— : স : | প :— : ন : | স :— : : ||



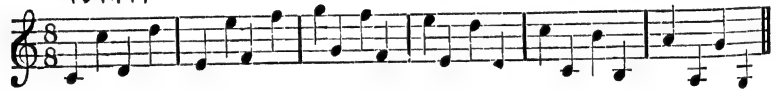
সপ্তমগণ।



| স . র : গ . য : প . ধ | ন . ধ : প . য : গ . র || স . র . গ . য : প . ধ . ন . ধ
 : প . য . গ . র | স . র . গ . য : প . ধ . ন . ধ : প . য . গ . র | স :— : : ||



অষ্টমগণ।



| স : র . গ : য . প : ধ . ন | স' : ন . ধ : প . য : গ . র || স . র . গ
 : য . প . ধ . ন : স' . ন . ধ : প . য . গ . র | স . র . গ : য . প . ধ . ন : স' . ন . ধ
 : প . য . গ . র | স :— : : ||

ভাবৎ অন্তর সাধন।



| স . র : গ . য | প . ধ : ন . স' | র' . স' : ন . ধ | প . য : গ . র
 | স . র . গ . য : প . ধ . ন . স' | র' . স' . ন . ধ : প . য . গ . র | স :— : : ||

স : গ । প : গ : স ॥ স : ম । ধ : ম : স ॥ স : প । ন : প : স ॥
 | স : ধ । স' : ধ : স ॥ স : প । ন : প : স ॥ স : ম । ধ : ম : স ॥
 | স : গ । প : গ : স ॥

বিন্দু অর্থাৎ মাত্রার দেড়গুণ*।



আড় অর্থাৎ যোজিত সুর*।



অলগ†।



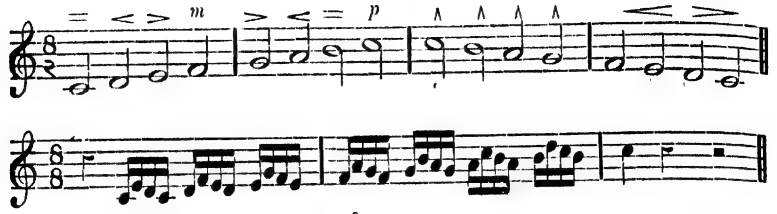
সুরের বলসাধন ‡।



ক্ষীতন।

স : — : — | র : — : — | গ : — : — | ম : — : — | প : — : —
 | ধ : — : — | ন : — : — | স' : — : — | ন : — : — | ধ : — : —
 | প : — : — | ম : — : — | গ : — : — | র : — : — | স : — : — ॥

*১ম. ভাগে ৩০ পৃঃ দেখ। †১ম. ভাগে ৩৭ পৃঃ দেখ। ‡১ম. ভাগে ৩৫ পৃঃ দেখ



আদ্যন্ত য়হ
 আদ্যন্ত কিছু জোরে
 আদ্যন্ত কণ্ঠের অর্ধেক জোরে
 আদ্যন্ত সবলে
 আদ্যন্ত প্রবলতম রবে

প্রতিধ্বনি সাধন (এক বার প্রবল, এক বার মৃদু)।



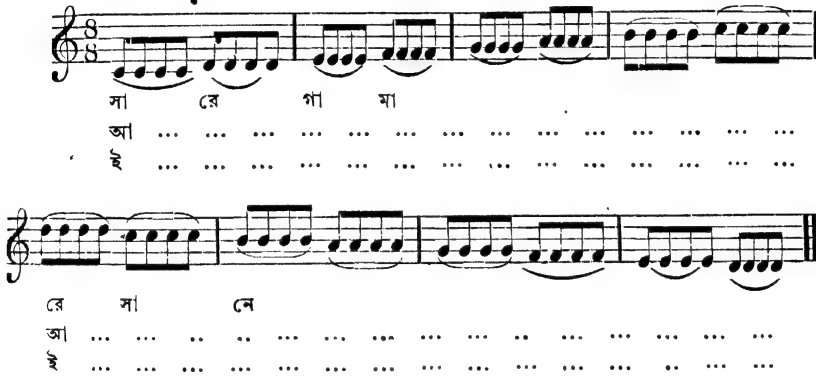
স.র : র.গ | র.গ : গ.ম | গ.ম : ম.প | ম.প : প.ধ
 সা রে গা মা

প.ধ : ধ.নি | ধ.ন : ন.স' | স'.ন : ন.ধ | ন.ধ : ধ.প
 পা ধা সা মে

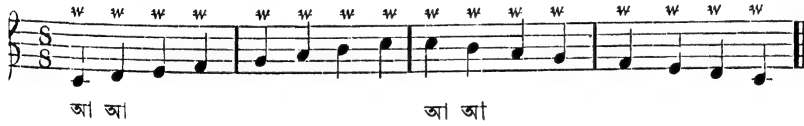
ধ.প : প.ম | প.ম : ম.গ | ম.গ : গ.র | গ.র : র.স ||
 ধা পা মা গা



কম্পান সাধন* ।



কম্পনের সংকেতান্তর ।



স : র : গ : ম | প : ধ : ন : স'

আ : আ

স' : ন : ধ : প | ম : গ : রি : স ||

আ : আ

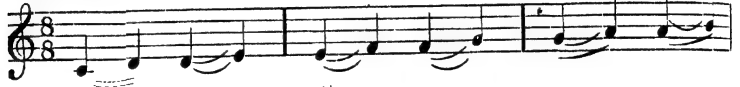
গিট্কারী সাধন*।



আ..... আ.....
ই..... ই.....
এ..... এ.....

| সা, র. গ, য : প, ধ. ন, স' | স', নি. ধ, প : য, গ. র, স ||

মিড় সাধন†।



সা রে গা



| স.ন. : স | র.স : র | গ.র : গ | য.গ : য | প.য : প
| ধ.প : ধ | ন.ধ : ন | স'.ন : স' | স'.র' : স' | ন.স' : ন
| ধ.ন : ধ | প.ধ : প | য.প : য | গ.য : গ | স.র : স ||

মিড়ের সংকেতান্তর।

mf *mf* *mf* *mf* *mf*
| স : র | গ : য | প : ধ | ন : স' | স' : ন
না গা পা নে সা
mf *mf* *mf*
| ধ : প | য : গ | র : স ||
ধা মা রে

সগমক গিট্কারী*।



আ আ
এ এ
ও ও

| স', র', গ', ম' : প', ধ', ন', স' | স', ন', ধ', প' : ম', গ', র', স' ||

আ

আ



সা রে সা সা রে গা



| স'.ন:স' | স'.ন:ধ.ন | স':স'.ন | ধ.প:ধ.ন
| স':স'.ন | ধ.প:ম.প | ধ.ন:স' | স'.ন:ধ.প
| ম.গ.:ম.প | ধ.ন:স' | স'.ন:ধ.প | ম.গ:র.গ
| ম.প:ধ.ন | স':স'.ন | ধ.প:ম.গ | র.স:— ||



সা রে সা সা রে গা সা



সা নে সা সা নে ধা সা



খণ্ড গিটকারী ।



আ

আ

ম

ও

... ..
... ..
... ..



| স,র,স : র,গ,র | গ,ম,গ : ম,প,ম | প,ধ,প : ধ,ন,ধ

আ

আ

| ন,স',ন : স',র',স' | ' : | স',র,স' : ন,স',ন

আ

| ধ,ন,ধ : প,ধ,প | ম,প,ম : গ,ম,গ | র,গ,র : স,র,স ||

ক্রত।



| স,র,র,স : র,গ,গ,র | গ,ম,ম,গ : ম,প,প,ম

আ

| প,ধ,ধ,প : ধ,ন,ন,ধ | ন,স',স',ন : স',র',র',স' ||

| স',ন,ন,স' : ন,ধ,ধ,ন | ধ,প,প,ধ : প,ম,ম,প

আ

| ম,গ,গ,ম : গ,র,র,গ | র,স,স,র : স,ন,ন,স ||

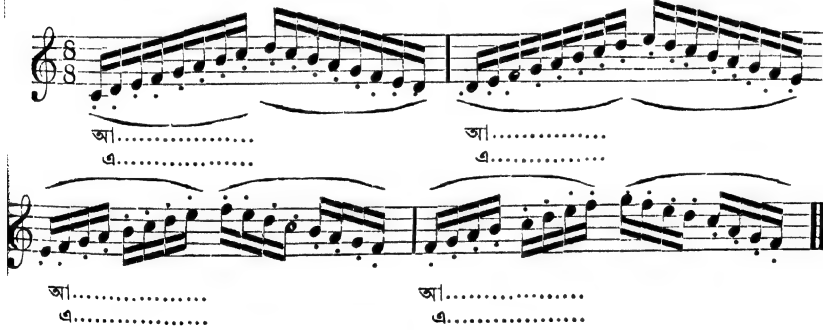




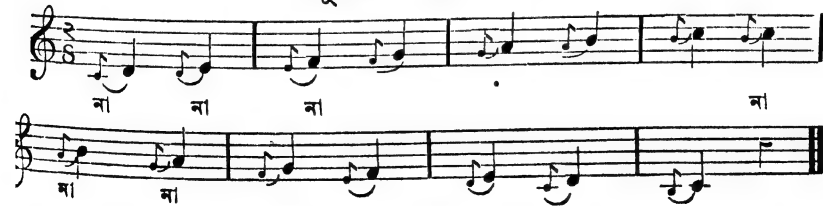
স, গ, র, গ : র, ম, গ, ম	গ, প, ম, প : ম, ধ, শ, ধ	প, ন, ধ, ন : ধ, স', ন, স'
ন, র', স', র' : স' .	স', ধ, ন, ধ : ন, প, ধ, প	ধ, ম, প, ম : প, গ, ম, গ
ম, র, গ, র : গ, স, র, স	র, ন, স, ন : স .	



সংগমক গিটকারী ।



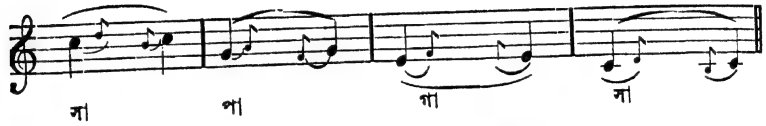
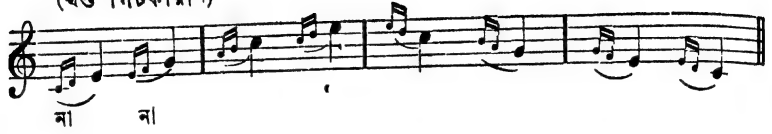
ভূষিকা সাধন ।*



* প্রথম ভাগে ৪১ পৃষ্ঠা দেখ।

| ন_১স : সর | রগ : গম | মপ : পধ | ধন : নস' |
| র'স' : স'ন | নধ : ধপ | পম : মগ | গর : রস ||

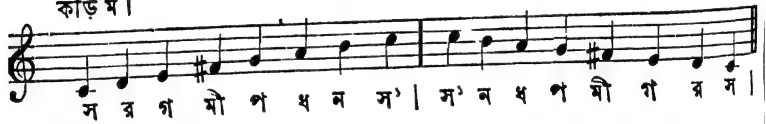
(খণ্ড গিটকারী।)



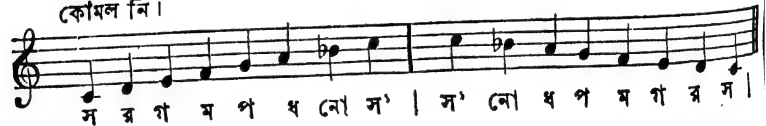
| স-র : ন_১স | গ-ম : রগ | প-ধ : মীপ | স'-র' : নস' |
| স'-ন : র'স' | প-ম : ধপ | গ-র : মগ | স-ন : রস ||

কড়ি কোমল সাধন।*

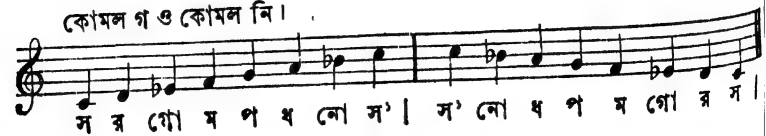
কড়ি ম।



কোমল নি।



কোমল গ ও কোমল নি।

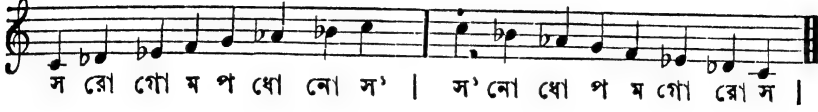


* প্রথম ভাগে ২০ পৃষ্ঠা দেখ।

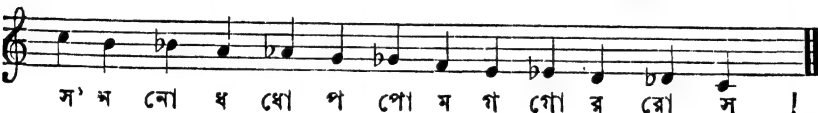
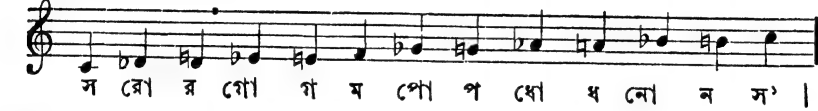
কোমল গ, ধ ও নি।



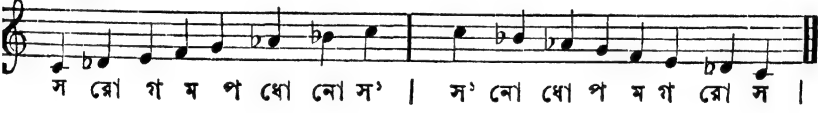
কোমল রি, গ, ধ ও নি।



অচলস্ফারিক ঐম।



কোমল রি, ধ ও নি।



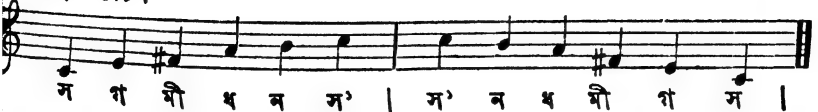
কোমল রি ও ধ।



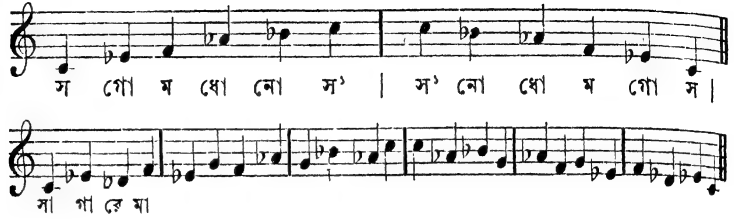
কোমল রি, কড়ি ম, ও কোমল ধ।



ওড়ব চাঁট।



উডব চাট।

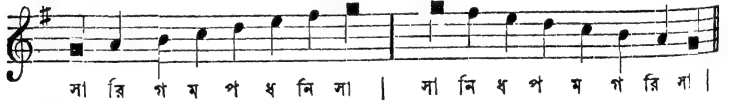


| স.গো : ম.র : গো | র.ম : প.গ : ম | গ.প : ধ.মী : প |
 সা গা মা রে গা রে মা পাগা মা গা পা... ধা মা পা
 | ম.ধো : নো.প : ধো | প.নো : স'.ধ : নো | ধ.স' : র'.ন : স |
 মা ধা নে পা ধা পা নে সা ধা নে ধাসা রে নে সা
 | স'.ধ : ন.পী : ধ | নো.প : ধ.মী : প | ধো.ম : প.গ : ম |
 সা ধা নে পা ধা নে পা ধা মা পা
 | প.গ : ম.রী : গ | ম.র : গ.সী : র | গো.স : র.ন : স ||

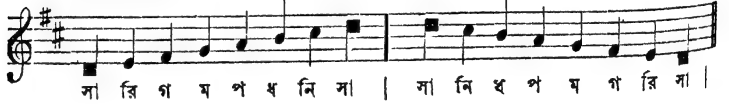


গ্রামের খরজ পরিবর্তন।*

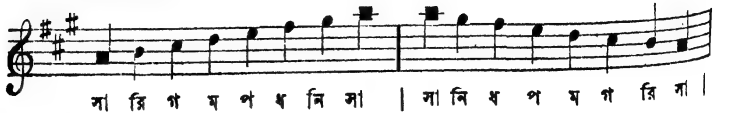
প-খরজের গ্রাম।



রি খরজের ঐ।

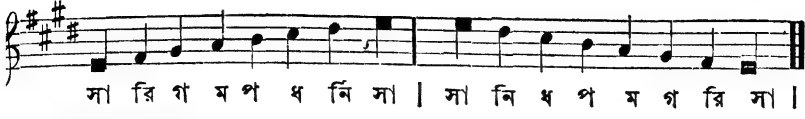


ধ খরজের ঐ।



* প্রথম ভাগে ১৩৯ ও ২১৮ পৃষ্ঠা দেখ।

গ-খরজের গ্রাম ।



ম-খরজের গ্রাম ।



কোমল-নিচ-খরজের গ্রাম ।



কোমল-গা-খরজের গ্রাম ।



কোমল ধা-খরজের গ্রাম ।

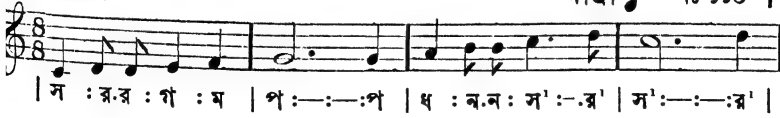


ছন্দ সাধন ।

চতুর্মাত্রিক ছন্দ ।

সা-খরজ ।

মাত্রা ♩ = মঃ ১১৬ ।



ম-ধরজ।

মাত্রা = মঃ ১৩২।

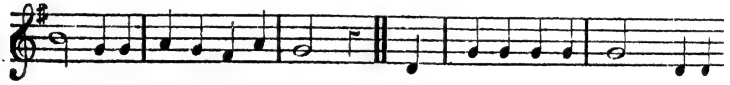
প : প : স : স : স : র.গ | র : র : র : গ.ম | প : গ.স : ন : স |
 না | তা না না দীম্ | তা না না দীম্ | তা না না না |
 র :- : : প। | ম : ম : ম : গ.র | প : প : প : ম.গ |
 রে, না | তা না না দীম্ | তা না না দীম্ |
 র : ম.র : স : ন | স :- : : ||
 তা না না না রে ||

প-ধরজ।

মাত্রা = মঃ ১১৬।



পা না না না না না পা পা রে রে



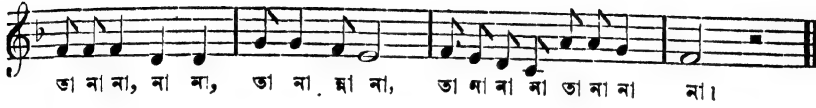
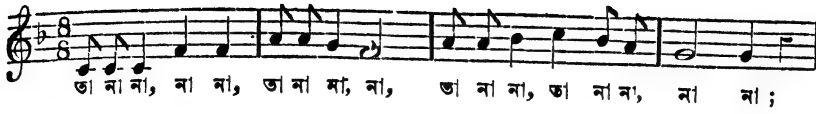
রি-ধরজ।

মাত্রা = মঃ ১৩২।

প : প : প.ম : ধ.প | প.ম : ম.গ : ম : | ম : ম : ম.গ : প.ম |
 তা না তা না দীম্ | তা না তা না | তা না তা না |
 ম.গ : গ.র : গ : | প : ধ : প.ম : ম.গ | ম : প.ম : ম.গ : গ.র |
 দীম্ তা না | তা না দীম্ দীম্ | তা দের্ না দীম্ |
 প : ধ : প.ম : ম.গ | ম : প.ম : ম.গ : গ.র | গ : র.স : ম : গ.র |
 তা না দীম্ দীম্ | তা দীম্ দীম্ দীম্ | না দের্ তা দীম্ |
 প : ধ : প : — | প : স.ধ : প.ম : গ.ম | গ : র : স : |
 তা না না | তা দের্ না দীম্ | তা না না |

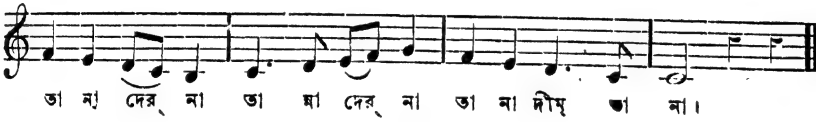
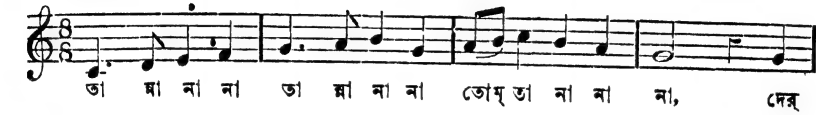
ম-ধরজ ।

♩ = মঃ ১১৬ ।



সী-ধরজ ।

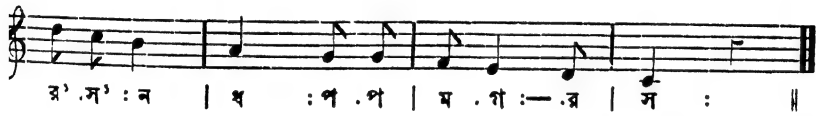
♩ = মঃ ১১৬ ।



দ্বিমাত্রিক ছন্দ ।

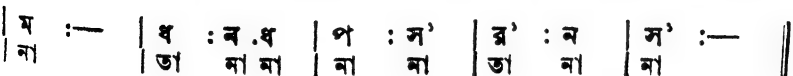
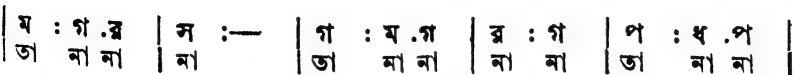
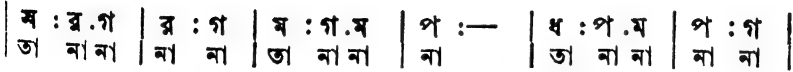
সী-ধরজ ।

♩ = মঃ ১০৮ ।



সী-ধরজ ।

মাত্রা = মঃ ১০৮ ।



ম-খরজ।

♩ = মঃ ১.০৮



রি-খরজ।

মাত্রা = মঃ ৮৮

স, র | গ.-, গ : গ.স | ম.-, ম : ম.র | গ.-, গ : গ.স | র :- .স, র |
 তোম্ | তা মা না না | তা মা না না | তা মা না রে | না, তোম্ |

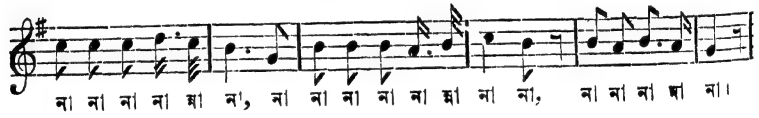
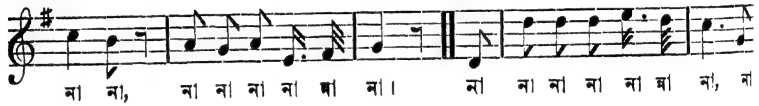
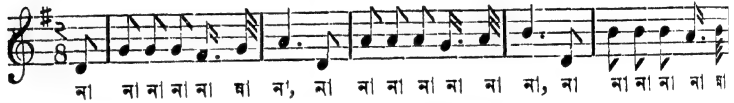
| গ.-, গ : গ.স | ম.-, প : ধ.স' | প.-, ম : গ.র | স :- .ন |
 তা মা না না | তা মা না না | তা মা না রে | না; রে |

| স'-. , ধ : প.গ | ম.-, প : ধ.ন | স'-. , ধ : প.গ | র :- .ন |
 তা মা না না | তা মা না না | তা মা না রে | না তোম্ |

| স'-. , ধ : প.গ | ম.-, প : ধ.স' | প.-, ম : গ.র | স :- . |
 তা মা না না | না মা না না | তা মা না রে | না |

প-খরজ।

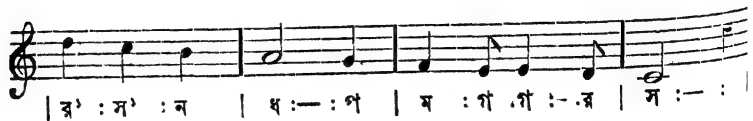
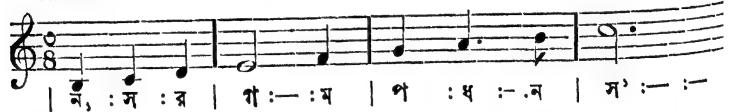
♩ = মঃ ৮০



ত্রিযাত্রিক ছন্দ।

সা-খরজ।

♩ = মঃ ১২০



ম-খবজ।

মাত্রা = মঃ ১৪৪।

:প :— :ধ :ম :গ :— :ম :র :স :— :না :স :র :— :গ :
 না তা না না না না না তা না না না না

| র :— :প | ন :— :প | ধ :— :মী | প :— || প |
 তা না না না তা না না না

| প :— :গ | গ :— :প | ম' :— :র | র :— :ম |
 তা না না না তা না না না

| গ :— :ম :প | ধ :ম :র | স :গ :— :র | স :— :
 তা না না না না না না না না

সা-খরজ।

♩ = মঃ ১২০।

প ম গ ম গ রি গ সা রি গ ম গ রি

না তা না না না না না না না না না না

না, তা না না না না না না না না না না

রি-খরজ।

মাত্রা = মঃ ১৩৮।

| প.প :ধ :প | ম.ম :প :ম | গ.গ :ম :র | গ :— :গ.ম |
 | প :ধ :ন.ধ | স.ন :ধ :প | প.ম :ম.গ :গ.র | স :— : ||

রি-খরজ।

♩ = মঃ ১০০।

না তা না না না না না না না না না না

না, তা না না না না না না না না না না

ধ-ধরজ।

মাত্রা = মঃ ৭৬।


:প | স : স : গ | র : র : য | ন : ন : র | স : —
 না | তা না না | তোম্ তা না | দেহ্ দেহ্ তা | না

:প | র : র : প | গ : গ : প | য : য : গ : য : প | গ : — : প |
 তোম্ তা না না | তা না না | তা দেহ্ তা | না না

| স : স : গ | প : প : গ' | র : য : ন | স : — ||
 তা না না | তোম্ তা না | দেহ্ দেহ্ তা | না

গা-ধরজ।

♩ = মঃ ২০৮ ; কিষা প্রতি পদে দুই বার মঃ ৮০।


 : গ : র | স : র : গ | র : গ : য | প : — : প | ধ : প : য |


 | গ : প : ধ | প : ধ : ন | স' : — : — | : ন : ধ | প : ধ : ন | স' : — : ন |


 | ধ : — : স' | ন : ধ : প | য : প : য | গ : র : গ | স : — : — | ||

সা-ধরজ।

মাত্রা = মঃ ২০৮।

| প : — : প | ধ : প : ধ | স' : — : — | ন : — : — | য : — : য | ধ : — : প |
 তা না না না নে না না | তা না না না

| গ : — : — | : : | প : — : প | স' : ন : স' | গ' : — : — | র' : — : — |
 না ; | তা না না না নে না না

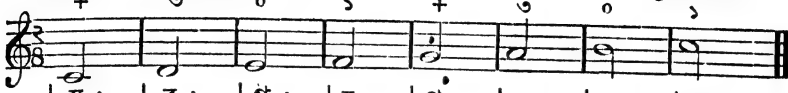
| স' : — : ন | ধ : — : প | স' : — : — | : : |
 তা না না না না

তাল সাধন ।

কাওরাণী তাল ।

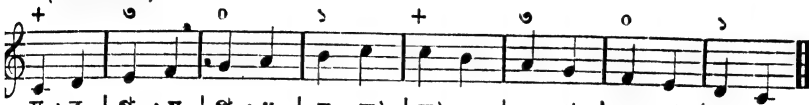
পা-ধরজ্ঞ । (বিলম্বিত লয়)।

♩ = মঃ ৮০ ।



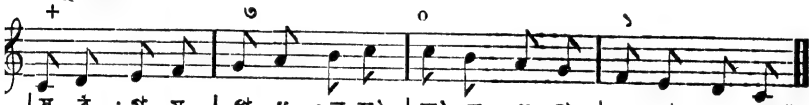
| স :— | র :— | গ :— | ম :— | প :— | ধ :— | ন :— | স' :— ||

(মধ্য লয়)।



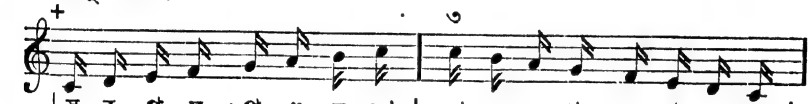
স : র | গ : ম | প : ধ | ন : স' | স' : ন | ধ : প | ম : গ | র : স ||

(দূন লয়)।



| স . র : গ . ম | প . ধ : ন . স' | স' . ন : ধ . প | ম . গ : র . স ||

(চৌদুন লয়)।



| স , র . গ , ম : প , ধ . ন , স' | স' , ন . ধ , প : ম , গ . র , স |



স , র . গ , ম : প , ধ . ন , স' | স' , ন . ধ , প : ম , গ . র , স ||

টিমা-তেতালা ।

পা-ধরজ্ঞ ।

♩ = মঃ ৮০ ।



| স . ন | স : র . র : গ : ম | প : ধ : প : ধ . প | ম : গ : গ : র : গ | ম : গ : গ : র . স |



| ন : ধ . ধ : প : ধ | ন : স : র : গ . ম | প : ম . ম : গ : ম | গ : র : স ||

আড়াঠেকা তাল।

গা-ধরজ।

♩ = মঃ ১৬০।



: স : র | — : গ : ম : — | প : — : ধ : ধ | — : ন : স' : — |



| ন : : স' : ন | — : ধ : প : — | ম : — : গ : গ | — : র : স : — | ন : — ||

মধ্যমান তাল।

সা-ধরজ।

♩ = মঃ ১৬০।



: স : র : — : গ : ম : — | প : — : ধ : ন : — : স' : র' : — |



| স' : — : স' : ন : — : ধ : প : — | ম : — : গ : র : — : স : ন : — | স : — ||

ঠুংরী তাল।

সা-ধরজ।

♩ = মঃ ১০০।



: স . র | গ : ম . প | ধ : ন . স' | ন : ধ . প | ম



| . স : — . র | গ : ম | — . প : — . ধ | ন : স' |



| . স' : — . ন | ধ : প | — . ম : — . গ | র : স |

সা-খরজ ।

(টুংরী সমাপ্ত ।)

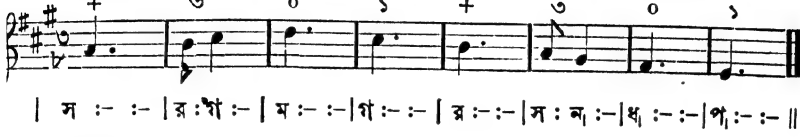
♩ = মঃ ১০০ ।



খেম্‌টা তাল ।

ধ-খরজ ।

তালি = মঃ ৮০ ।



আড়খেম্‌টা তাল ।

সা-খরজ ।

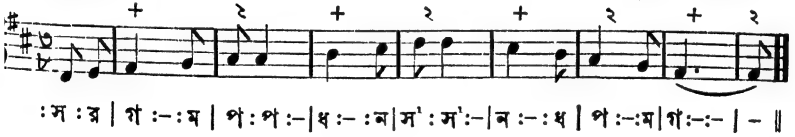
♩ = মঃ ১৬০ ।



ভরতঙ্গ বা কাশ্মীরী খেম্‌টা ।

রি-খরজ ।

♩ = মঃ ১৭৬ ।



একতালা ।

রি-খরজ ।

♩ = মঃ ১৩৮ ।



(একতাল সমাপ্ত।)



একতাল (তিন তালে বিভক্ত)।

গা-ধরজ।

♩ = ম: ১৩৮।



চৌতাল।

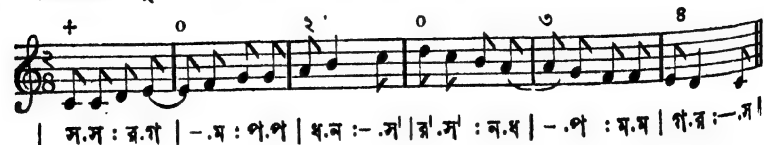
সা-ধরজ।

♩ = ম: ১০০।



ঐ উদাহরণ দুই লয়ে।

♩ = ম: ১০০।



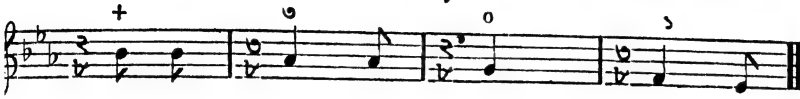
ঝাপ তাল।

গা-ধরজ।

♩ = মঃ ২০০।



| স : স | র : র : গ | ম : ম | প : প : ধ |



| প : প | ম :— : ম | গ :— | র :— : স ||

তুরফাক তাল।

ম-ধরজ।

♩ = মঃ ১৭৬।



| স : স : র : র | গ : গ | ম :— : প : প | ধ : ধ : প :— | ম : ম | গ :— : র : র ||

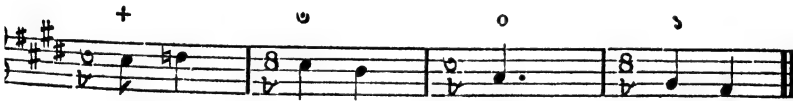
যৎ তাল।

গ-ধরজ।

♩ = মঃ ২০৮।



| স : স :— | র :— : গ :— | ম :— :— | প :— : প :— |



| ধ : নো :— | ধ :— : প :— | ম :— :— | গ :— : র :— ||

ধমির তাল।

গ-ধরজ।

♩ = মঃ ১১২।



| স : স :— | র :— | গ :— | ম :— :— | প :— : প :— |

(ধামার সমাপ্ত।)



পোস্তা তাল।

সি-খরজ।

♩ = মঃ ২০৮।



তেওট তাল।

সি-খরজ।

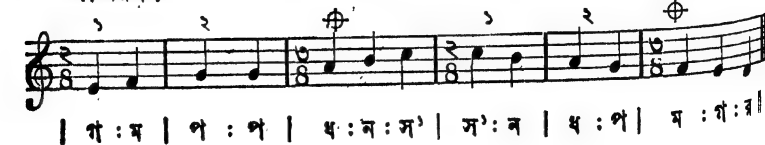
♩ = মঃ ১১২।



রূপক তাল।

সি-খরজ।

♩ = মঃ ১০০।



আড়া চৌতাল ।

সা-ধরজ ।

♩ = মঃ ২৬ ।

| স | র : গ | ম : প .প | ধ : ন |

 | স' | ন : ধ .ধ | প : ম .ম | গ : র |

তেওরা তাল ।

সা-ধরজ ।

♩ = মঃ ২০৮ ।

| গ : ম : প | ধ : — | ন : ন | স' : — : ন | ধ : — | প : ম ॥

পঞ্চমসওয়ারী তাল ।

রি-ধরজ ।

♩ = মঃ ১৮৪ ।

| স : র : — | গ : ম : — | প : — : ধ : — | ন : — : স' : — |

 | স' : স' : ন : ন | ধ : — : প : — | ম : ম : গ : গ | র : — : স : — ॥



আরব্বিদের জন্য ছন্দপ্রধান গীত।

জীবন যৌবন জলের প্রায়।

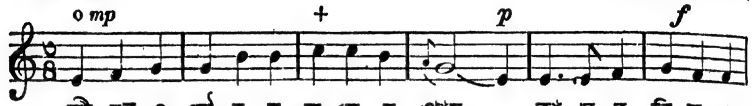
কৃষ্ণচন্দ্র মজুমদারকৃত কথা।

ক. ধ. ব. কৃত সুর।

বেহাগ, একতালা।

জয়ৎ জ্ঞাত।

♩ = মঃ ১৭৬।



জী-বন ও যৌ-ব-ন জ-লে-র প্রায়, কা-ল র-বি-ক-রে



স-দা শু-কায়। প্র-বা-হ রূ-পে-তে নি-র-ত যায়; না-হি জা-

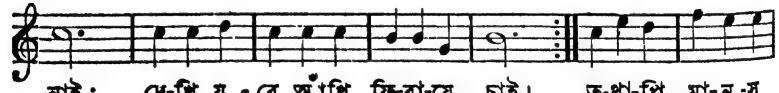


-নে কোথা চ-লি-য়া যায়। জীবন ও যৌ-ব-ন জ-লে-র প্রায়,



কা-ল র-বি-ক-রে স-দা শু-কায়। ১. অ-বি-রা-ম গ-তি বি-রা-ম

২. চে-ত-ন কে-ন হে চে-ত-ন



নাই; মে-ধি য-বে আঁধি ফি-রা-য়ে চাই। ত-থা-পি মা-ন-স

হীন; হ-ও স-চে-ত-ন, যে-তেছে দিন। স-ম-য়ে বি-ভূ-র



বি-মূ-ঢ় অ-তি, না-দে-খে জী-ব-ন যৌ-ব-ন গ-তি।

আ-জ-র ল-ও, কে-ম-ত-ব-জ-মে ছু-লি-য়ে র-ও।

মন্নার রসের তরু।

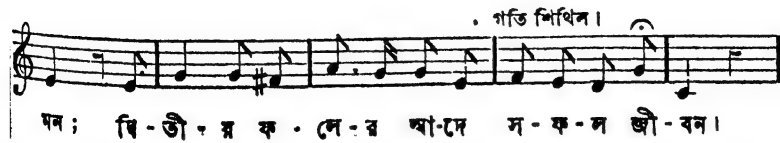
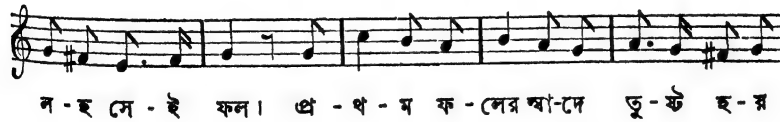
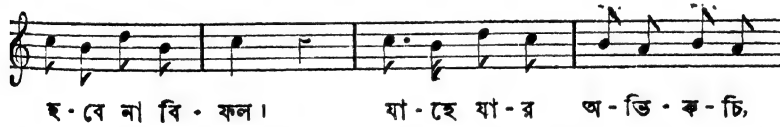
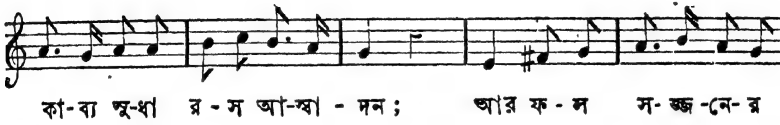
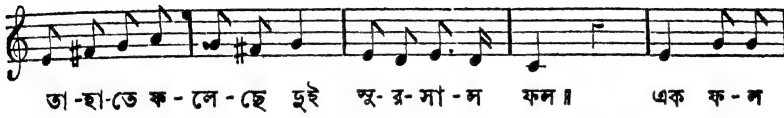
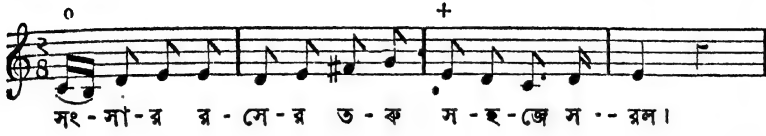
ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত।

ইমন, কাওয়ালী।

কৃ. ধ. ব.।

ঈষৎ টিপা।

♩ = মঃ ৮০।



কে না জানে এ সংসার।

ক. চ. মঃ।

দেওবিভাস, তৈতাল।

সংগ্রহ।

রি-খরজ। (ধীরে।)

মাত্রা = মঃ ৯৬।

: স	প :- .ধ	: প	: গ	ধ :- .ন	: স'	: ধ	প :- .গ	: র	: গ
১. কে	না	জা - নে	এ	সং - সা	- র	প	- রী	- কা	- র
২. কে	না	জা - নে	যি -	জা	অ -	তি	মু	- ল্য	- বা - ন

স :- :	: প	স' :- .ন	: স'	: র'	স' : ন	: ধ	: প
স্থান;	কে	না	জা - নে	চি -	র	কা -	স
ধন;	কে	না	জা - নে	য -	তু	বি -	না

ধ	: প	: স'	: গ	প :- :	: প	স' :- .ন	: স'	: গ'র'
র - -	হি - -	বে	না	প্রাণ;	কে	না	জা -	নে
মি - -	লে	না	র -	তন;	ড -	বু	স -	বে

স' :- .ন	: ধ	: প	ধ	: প	: ম	: গ	ধ :- :	: ন
হুঃ - -	ধ - -	ক - -	র	পা - -	প	- -	র	শন;
কা - -	ধা	ক - -	রে	বি - -	প - - -	রী - -	ত	তার;

স' :- .ন	: ধ	: প	ধ :- .ন	: স'	: ধ	প :- .গ	: র	: - .গ	স :- :
না	জা - নে	ধ - -	র - ম	মু -	খে -	র	দি -	কে -	তন।
ধিক্	রে অ -	ধো - -	ধ - ম -	ন	ধিক্	রে	শ -	ত -	বার।

যে জন দিবসে।

ক, চ, মজুমদার। (ক্রত)

মঃ ১১৬ দুই বার এক পদে।

ও, যে - জ - ন দি - ব - সে, ম - নে - র হ - র - বে,

জা - লা - র ম - মে - র বা - - তি; আ - ত হু - হে তা - র



দে-খি-বে না আ-র, নি-শি-তে প্র-দী-প ভা - তি।

তব কুল্ল মুখ প্রিয় যে নয়নে।

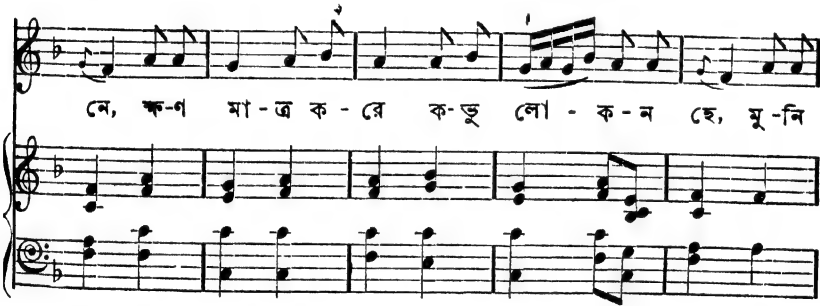
কৃ. চ. মঃ।

পাহাড়ী, ঠুংরী।

কৃ. ধ. বঃ।

মধ্যমিভ গতি।

♩ = মঃ ১০০।



- বে ব-ল তা - র ম - ন। বি-ব-য়ে - র বি - ষা-ক্ত র-

সে কি র-সে, প্র-ণ - যা - য়-ত পূ-র্ণ অ -

মু-ক-ণ যে; ত-ব ভা - ব বি-র - হি-ত যা - র ম -

ন, তু-ণ তু-ল্য গ - গে 'ত-ব স - - স্প-দ সে।

আহা সুপ্রণয় কিবা সুখময় ।

রাধামাধব মিত্র ।

লুম, আড়খেম্টা ।

কৃ. ধ. ব.

ম-ধরজ । (মধ্য গতি)

মাত্রা = মঃ ১২০ ।

১ ন . স : গ . গ : গ . ম	+	ধ . প : প . প : গ	০ প . ম : ম . গ : ম . র
১. আ-হা স্র-প্র-ণয়,		কি-বা স্র-খ,- ময়,	ম-নে - র অ - স্র-খ
২. প্র-ণ - রী যে নয়,		অ-স্র - ধী সে , হয়,	ধ-রা - র য দি-ন

০ গ . গ :— :	১ স . স : গ . গ : গ . ম	+	ধ . প : প . প : গ
না-শে ।	আ-ন - দ অ - পার,		জ-হা - র স - বার,
ধা-কে ।	তা-র হুঃ-স - ময়,		কে দে - র আ - প্রয়,

প . ম : ম . গ : ম . র	স . স :— :	১ র . র : ম . ম : র . র
গে-লে বা-জ - বে-র	পা-শে ॥	স-তা ব - জু যে-ই,
কে-বা তা-ল বা-সে	তা-কে ॥	অ-নে - কে-র স-ঙ্গে,

১ গ . গ : প . প : গ . গ	প . ম : ম . গ : ম . ধ	০ প :— : স . স
তা-ল জা-নে সে-ই,	ব - জু - তা কি ধ - ন হয় ;	আ-হা,
বি-বি - - ধ প্র - স-ঙ্গে,	হ - তে পা-রে আ-লাপন ;	আ-হা,

গ . গ : গ . গ : গ . ম	ধ . প : প . প : গ . গ	প . ম : ম . গ : ম . র
বা-জ - বে-র স-নে,	ক-থো - প - ক - থ-নে,	ক-ত স্র-থো - দ-য়
কি-ন্তু চ-মৎ-কা-র,	খু-জে মে-লা তা-র,	স-তা ব - জু এ-ক

স :— : প	ধ :— : ধ	প :— : প . গ
হয় ।	আ- হা,	আ- - হা,
জন ।	আ- হা,	আ- - হা,

প . ম : ম . গ : ম . র	গ :— : প	ধ :— : ধ
ক-ত স্র-থো - দ-য়	হয় !	আ- হা,
স-তা ব - জু - এ-ক	জন !	আ- হা,

প :— : প . গ	প . ম : ম . গ : ম . র	স :— :
হা,	ক-ত স্র-থো - দ-য়	হয় ।
হা,	স-তা ব - জু এ-ক	জন ।

ওরে অর্থ কিবা তোরা।

ক. চ. মঃ।

মাঝ, কাওয়ালী।

ক. ধ. ব.

ধীর বিলম্বিত।

♩ = ৭২।



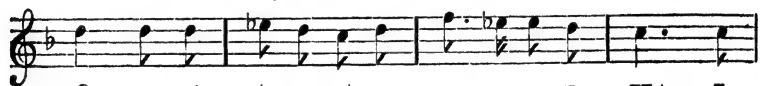
ও - রে অ - র্থ কি - বা তো - র মো - হ চ - মৎ - কার; ক - রে -



হিস তুই যু - - ঙ্গ অ - ধি - ল সং - সার। কি



বা - ল - ক কি বু - ব - ক, কি - বা র - ত্ত - গণ, মো -



হি - ত মা - - রা - র তো - র স - ক - লে - র মন। স -



হ - - অ দা - - সে - র প্র - ভু কি - ক - র তো - মার, আ - হে



আ - র এ - - ম - - ন প্র - - ভু - ব প - দ কার।

আর্য্য গীত।

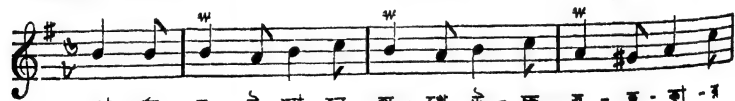
তুবনমোহিনী প্রতিভা।

মিশ্র বেলাবলী, ভরতঙ্গ।

BELLINI.

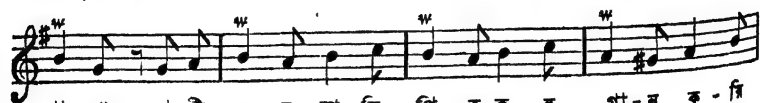
সোৎসাহে ও ধীরে।

♩ = ২০৮



১. আ - ধো - র উ - দ্যা - নে হু - খে, উ - ছ স - হ - কা - র

২. যা - ধী - ন শি - শু - রা য - ত, সিং - হে - র স - জা - ন



শা - খে, যা - ধী - ন দ - আ - তি পি - ক কু - হ গা - ন ক - রি

য - ত, য - ত ক - রি শু - ও য - রি, বী - র খে - লা খে - লি

ত; মা-হী-ন পা-পী-রা ব-ধু, জ-ব-নে চা-লি-রা
ত। ধ-হু-রা-গ ত-র-বা-র, ক-রা-ল ব-ল-ব

ম-ধু, পি-উ পি-উ প্রি-র র-বে ম-ন প্রা-ণ হ-রি-
আ-র, কু-ন্তি মা-ত্র ধে-লা ধু-লা, তে-জ বী-র্ষো ভা-সি-

ত। আ-হা, আ-হা, আ-হা, আ-হা, আ-হা! আ-
ত। আ-হা, আ-হা, আ-হা, আ-হা, আ-হা! আ-

হা, আ-হা, আ-হা, আ-হা, আ-হা! পি-উ
হা, আ-হা, আ-হা, আ-হা, আ-হা! কু-ন্তি

পি-উ প্রি-র র-বে ম-ন প্রা-ণ হ-রি-ত। পি-উ
মা-ত্র ধে-লা ধু-লা তে-জ বী-র্ষো ভা-সি-ত। কু-ন্তি

পি-উ প্রি-র র-বে ম-ন প্রা-ণ হ-রি-ত।
মা-ত্র ধে-লা ধু-লা তে-জ বী-র্ষো ভা-সি-ত।

শাধীন আর্ধ্যেরা স্মৃথে, বিভূনাম লরে স্মৃথে,
ভাগীরথীর ছই ভীর, আলো করি বসিত।
শাধীন গঙ্গার জল, আশ্ফালি তরঙ্গ দল,
কল কল শব্দে নিছু সনে গিয়া মিলিত।

যহ শত বর্ষ পরে, যুগের তরঙ্গ তরে,
ভুবিয়াছে আর্ধ্য, যাত্র আর্ধ্যাবর্ত রয়েছে।
সেই আর্ধ্যাবর্ত এই, কি দিয়া প্রমাণ দেই,
নাহি আর্ধ্য, নাহি বীর্ষ্য, সমস্তই গিয়াছে।

যদি তুমি দণ্ড প্রহার।

ক. চ. যঃ।

দেওঝিঝোটি, একতাল।

সংগ্রহ।

ব-ধরজ। (যধ্য গতি)

যাত্রা = মঃ ১৭৩।

: গ.ম | প : - . ধ : প | প : ধ : প | স' : ন : ধ | প : - : প.ম |
ব-দি | কু - - - মি দ - ও প্র- হা - র, প্রি - র, প - র |

গ : প : প | গ : প : প | র : - গ : র | র : - : গ.ম |
 পু - - আ - বা - ত হ - | তে তা প্রি - র। ড-ব

প : - ধ : প | প : ধ : প | স' : ন : ধ | প : - : প.ম |
 দ - - - ত বি - বে বি - | ব কে ক - বে? প-র

গ : প : প | র : প : প | স : - স : স | স : - : প.প |
 দ - - ত হু - ধা ত - তু - - ল্য ন - হে। ব-দি

স : - : স | স : ম : গ | র : প : প | প : - : প.প |
 ক - - র শি - রে আ - | যা - ত অ - - সি, পি-হু

র : - : র | র : গ : ম | ম : গ : গ | গ : - : স.স |
 না হ - টি - ব র - | হি - ব ব - সি। ড-ব

গ : - র : স | ম : - গ : ম | প : - ম : প | ধ : - : প.ম |
 হে - - - তু ব - - দি ম - | র - - প হ - র; বেঁচে

গ : প : প | র : প : প | স : - স : স | স : - ||
 ও - - ঠা, সে ত ম - | র - - প ন - - র।

কিবা শোভা পায় মণি।

ক. চ. মঃ।

ভৈরবী*, একতাল(ক্রত)।

ক. ধ. ব.।

ধীরে।

=মঃ ২০০।



১. কি-বা শো-ভা পা-র ম - পি, নৃ-প-তি কু-ও - লে; কি-বা
 ২. কি-বা শো-ভা পা-র হু - জ, অ-ম-ল ক-ম - লে; কি-বা



শো-ভা সু-ভা - হা - - র কা - যি-গীর গ - লে। কি-বা
 শো-ভা পা-র শৃ - জ, গি - রি-ম-র হু - লে। কি-ব

* ১ম ভাগোক্ত ১৬শ. পরিচ্ছেদাযুযায়ী গ-মুচ্ছনার লিখিত।



শো-ভা পা-র শ-শী, গ-গ-ণ য-শু-লে; কি-বা
প-র ছঃ-খে বা-র, আঁধি ভা-লে জ-লে; তা-র

শো-ভা পা-র জ-সি, বী-র ক-র-ত-লে।
স-ম শো-ভা আ-র, কি-আ-ছে তু-ত-লে।

যত দিন ভবে ।

কৃ. চ. মঃ ।

মিশ্র ঝিঝোঁটি, একতাল। (ক্রত) ।

DONIZETTI.

মধ্যমিত ধীরে ।

♩ = মঃ ২০০ ।



য-ত দি-ন ভ-বে, না হ-বে না হ-বে,
তো-মা-র অ-ব-স্থা, আ-মা-র ম-ত।
শু-নে না শু-নি-বে বু-ঝে না বু-ঝি-বে,
জা-না-ই-ব আ-মি, যা-ত-না য-ত।
চি-র-সু-খী জ-ন, ভু-মে কি ক-থ-ন,
গতি শিখিল।
ব্য-খি-ত বে-দ-না, ব্য-খি-ত বে-দ-না, বু-ঝি-তে পা-রে;



জীবন এমন ভূম।

বারু হেমচন্দ্র ধঃ।

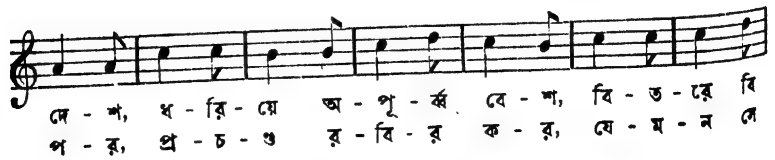
ঝিঁঝোড়ী*, একতাল।

কৃ. ধ. বঃ।

ঈষৎ দ্রুত।

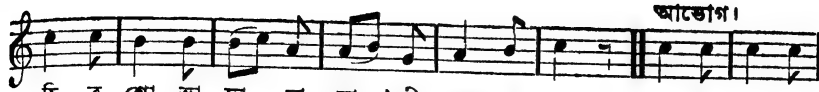
আস্থায়ী।

♩ = মা ২০০।




* ১ম ভাগোক্ত ১৩শ. পরিচ্ছেদানুসারী প-মুচ্ছদায় লিখিত।

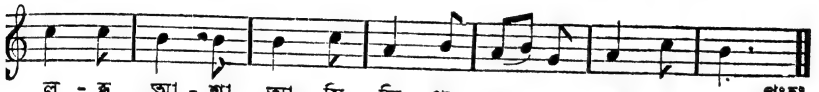
আভোগ।



চি - ত্র শো - ভা ছা - যা রা - 'জী আ - কা - রে। সে - ই রু - প
ম - নো - হ - র, ম - ধু - র : তা সং - হা - রে। সে - ই রু - প



যা - ল্য কা - লে, ম - ন মু - ক্ত, মা - যা জা - লে, ক - ত
ক্র - মে য - ত, শৈ - শ - ব যৌ - ব - ন গ - ত, ম - নো -



লু - ক্ত আ - শা আ - সি মি - ক্ত ক - রে আ - জা - রে। প্রঃঃ
ম - ত সা - ধ ত - ত ভা - জে চি - ত্ত বি - কা - রে।

আয়রে শুভ দিন কোমার।

রাজকুমার বন্দু ১ (পরিবর্তিত)

লুমবেহাগ, কাওয়াদী।

BELLINI.

ধ-ধরজ। (ধীরে)

মাত্রা = মঃ ১০০।

পা : স . , র | গ : গ | গ : - . ম | গ : | গ : গ . , গ | গ . , র : স . , র |
আয় রে সে শু - ভ | দি - - ন, | কৌ - মা - র, আ - ম রে আ -

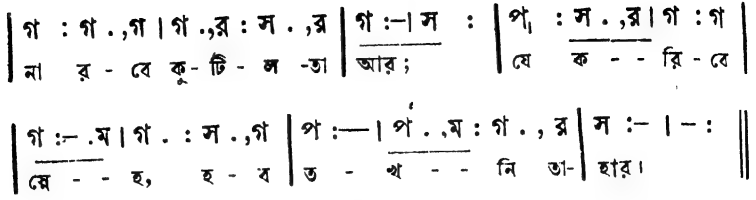
গ : - . | স : | পা : স . , র | গ : গ | গ : - . ম | গ . : স . , গ |
বার ; | শোক, তা - প দু - রে | যা - - - বে, জ - জ্ঞা |

পা : - . | পা . , ম : গ . , র | স : - . | : | পা : ন . , স | র : র |
পা - বে অ - হা - কার। | স - র - জ - তা যো -

র : - . গ | র : | গ : স . , স | র : পা, | পা : - . ধা, | পা : |
গা - ই - বে | সে আ - ন - দ অ - পার ;

পা : ন . , স | র : র | র : - . গ | র : | গ : স . , স | র : পা |
ব - হি - তে হ - বে | না আর, এ সং - সা - রে - র |

পা : - . | ম : | পা : স . , র | গ : গ | গ : - . ম | গ : |
ভার। | অ - ভ - র বি - ম - জ হ - - বে,



শ্বেত হ'ল শ্যাম কেশ।

কৃ. চ. মজুমদার।
 ধীরে।

DONIZETTI.

♩ = ৭৫ ৯২।





স্বাধীনতা হীনতায় ।

রজনাল বন্দোপাধ্যায় ।

তাল ভবতকা ।

পারসিক রাগ ।

মিঃ খরজ । (ধীরে ও তেজে)

মাত্রা—মঃ ১৪৮ ।

: প,	প, : গ : গ	গ : র : র	র :- স : স	স :- ন, ধ,
১. সু-	হা - - ধী-	ন - - তা	হী - - ন-	তায়, কে
২. ও-	ই শু-	ন ও-	ই শু-	ন, ভে -
ধ, : প, : প,	প, : ধ, : ন,	গ :- র : স	স :- : প,	
বাঁ - চি - তে	চায় হে, কে	বাঁ - চি - তে	চায়; দা-	
রি - র আও	আজ হে, ভে-	রি - র আও	আজ; চ -	
প, : গ : গ	গ : র : র	র :- স : স	স :- : ন, ধ,	
স - - জ	শু - - জ	ল, ব - ল,	কে	
ল, চ-	ল, চ-	ল স -	বে স -	
ধ, : প, : প,	প, : ধ, : ন,	র :- স : স	স :- : প,	
প - রি - বে	পায় হে, কে	প - রি - বে	পায়। কে-	
ম - র স-	মাজ হে, স-	ম - র স-	মাজ। সা-	
প, : ম : প,	প, : গ : গ	গ :- র : গ	র :- : স	
গী ক - প্	দা- স	থা - কা	ন-	
র্থ - - ক	জী - - ব-	ন, আ-	র বা-	
ন, : র : ম	ম : ম : ম	ম :- র : প	ম গ :- : প,	
র - কে - র	প্রায় হে, ন-	র - কে - র	প্রায়; দি -	
জ ব - ল	তার হে, বা-	জ ব - ল	তার; আ-	

প, : য : প, | প, : গ : গ | গ : - . র : গ . র | স : - : ন, . ধ, |
 নে - - কে- র ঝা- ধী - - ন- তা ঝ -
 ঝ না- শে যে- ই ক- রে দে -

ধ, : প, : প, | প, : ধ, : ন, | র : - . স : র | স : -
 গ - সু - থ তায় হে, ঝ - গ - সু - থ তায়।
 শে - র উ- দ্বার হে, দে- শে - র উ- দ্বার।

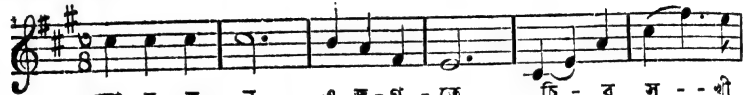
কোন জন এ জগতে।

কৃ. চ. মঃ।

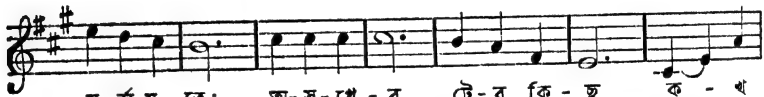
সংগ্রহ।

ধীর বিলম্বিত।

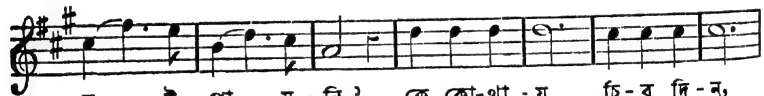
♩ = মঃ ১২৩।



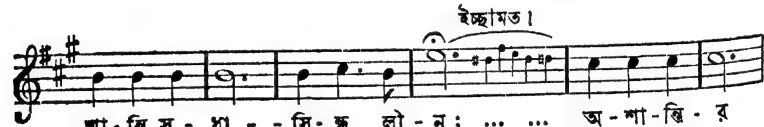
১. কো-ন জ - ন এ জ-গ - তে, চি - র সু - - থী
 ২. দে-খ ঝু - জে এ সৎ-সা - র, নি - দ্বা-ম ঝ-



স-ঋম - তে; অ-সু-থে - র টে-র কি - জু ক - থ
 ন-য় কা-র; কা-র ম - ন কো-ন র - প আ - শা



ন - - ই পা - - য় - নি? কে কো-থা - য় চি-র দি-ন,
 প - - থে ধা - - য় - নি? কা-র আ-শা অ-বি-র-ত,



শা-স্তি সু - ধা - - সি-জু লী - ন; অ-শা-স্তি - র
 পূ-র্ণ হ - য় ই-চ্ছা য - ত; কো-ন আ-শা



উ-ষ্ম নী - রে এ - - ক দি - - ন না - - য় - নি?
 কো-ন দি - ন ব্যা - - র্থ হ - - য়ে যা - - য় - নি?

কত ভূমিপ আসন।

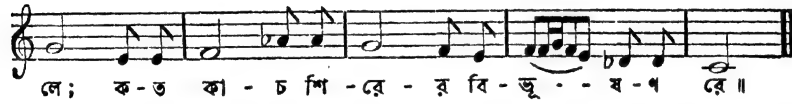
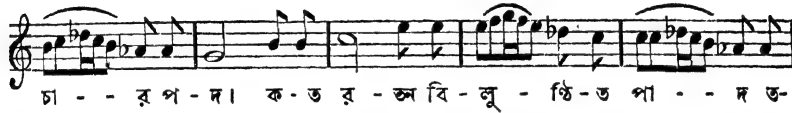
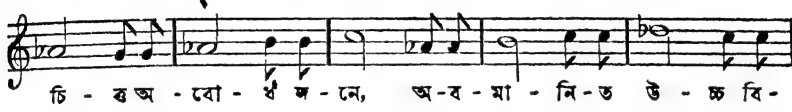
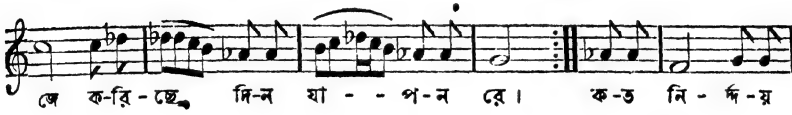
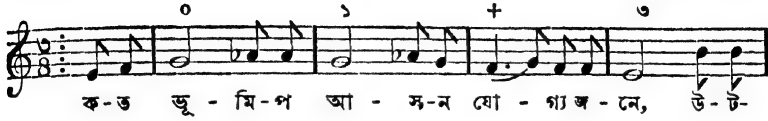
ক. চ. মঃ।

কালাংড়া, একতাল।

ক. ধ. ব.

ধীরে।

মঃ=১৩৮।



যে ফুলে সুবাস নাই।

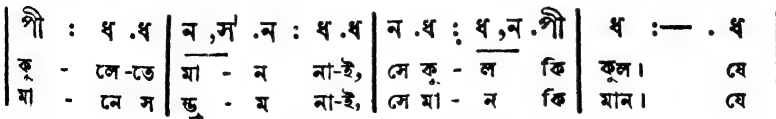
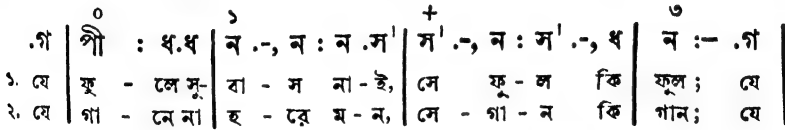
রা. মা. মিত্র।

পিলু*, কাওয়ালী।

ক. ধ. ব.

দ-ধরজ। (মধ্য গতি)

মাত্রা=মঃ ১০০।



* ১৬শ পরিচ্ছেদমুখারী বিকৃত ধ-মুচ্ছন্নায় লিখিত।

ন.স' : ন.ধ	ন.র' : গ'.গ'	ম'.গ' : ম'.র'	গ' :— 'ধ
চা - সে-তে	লাভ না-ই,	সে চা - স কি	চাস; যা-
ঘ - রে-র	হার না-ই,	সে ঘ - র কি	ঘর; যে

ন.র' : ম'.গ'	র'.-; ন : স'.স'	ন.ধ : ধ, ন.পী	ধ :-
-হার প্র-তু	ভ - ক্রি না-ই,	সে দা - স কি	দাস।
ন - রে-র	বি - দ্যা না-ই,	সে ন - র কি	নর।

অভাগীর কেউ নাই।

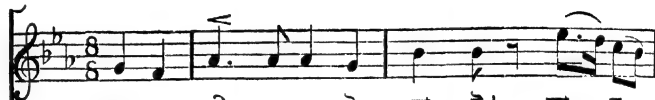
শিবনাথ শাস্ত্রী। (পরিবর্তিত)

DONIZETTI.

সুখ, সমৃদ্ধি।

♩ = ১০০।

কণ্ঠ।



১. অ-ভা - গী - র কে-উ না - ই। কা - র
২. অ - থ - বা পা - র-লো য - দি, প্র - তি -

পিয়ানো বা
হার্মোনিয়ম



গতি শিখিল ।

লয়ে ।

ক-থা, কা - র কাছে, কা-র কা-ছে ব - লি - ব ? কো-থা-
কা-র তা - র কাছে, তা-র কা-ছে ব - হি - তে । নি - দ্রা

য় জু - ডা - ই পূ - ণ, পূ - ণ ভ - রে কী - দি -
ভা - দী সে নি - - হু - রে, ধী - র স্ব - রে ব - লি -

গতি শিখিল ।

য়া? অ-রি দ-য়া-ম-য়ি নি-শি, দে-ও তা-হা, দে-ও তা-হা ক-হি-
বে, 'সু-খা - ও, ন-য়-ন কে-ন মে-লি - তে-ছ, মে-লি-তে-ছ এ র-

কণ্ঠের অনুযায়ী ।

লয়ে।

য়া। ভূ-লে ল - ও পূ-ণ - ফু-ল দ - য়া
বে? অ-ব - ল - র হা-হা - কা-র কে - ন

ক - রে ছি - ডি - য়া; যা - ত - না ল - হি - ব
হু - থা শু - নি - বে? ঘু - মা - ও, কাঁ-দু - ক

গতি শিখিল।

ক - ত, এ - - কা - কি-নী, এ - কা-কি-নী প - ডি - য়া।
ভা - রা, চি - - র কা-ল, চি - র কা-ল কাঁ-দি - বে।

শিশির হইল শেষ।

কু. চ. মঃ।

কাফী*, তেতাল।

কু. ধ. ব.

ধীরে।

♩ = মঃ ১০০

শিশি-র হ - ই - ল শেষ, ধ - রি - রে বি - নো - দ বে - শ, বি - টি - ত্র ব -

স - স্ত থ - তু ধ - রা - ত - লে আ - ই - ল। দুঃ - খে - র শি - শির, হা - য়,

কে - ন মো - র না - হি যা - য়; সু - খে - র ব - স - স্তা - গ - ম কে - ন বা না

হ - ই - ল! সং - মি - ল - ন স - মা - চা - রে, অ - লি কু - লে তু - বি বা - রে,

দু - ত স - ম দ - ক্ষি - গে - র প্র - ভ - ঞ্জ - ন ধা - ই - ল। সে ব - ক্ত - র

স - হ ম - ম, ক - বে হ - বে স - মা - গ - ম; সু - খে - র সে বা - ভাঁ, সে

বা - ভাঁ, সে বা - ভাঁ, ও, সু - খে - র সে বা - ভাঁ, সে বা - ভাঁ, সে

বা - ভাঁ আ - জি কে - হ - ই না, আ - হা, কে - হ - ই না, আ - নি - ল!

* ১৬শ পরিচ্ছেদায়ুযায়ী রি-মুচ্ছনায় লিখিত।

বাজরে শিঙা* ।

হেমচন্দ্র বন্দ্যোঃ ।

ইমনবেলাবলী, চিমাতেতাল।

কু. ধ. ব.

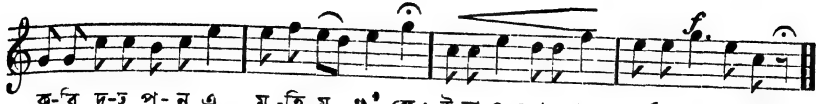
ধীরে ও সোৎসাহে ।

♩ = মঃ ১০০।



বাজ-রে শি-ঙা, বাজ এই-র-বে, স-বাই স্বা-ধীন এ বি-পুল ভ-বে;
 স-বাই জা-গু-ত মা-নে-র গো-র-বে; ভা-রহ সু-দুই ঘু-মায়ে রয়!
 আ-র-হা, মি-শ-র, পা-র-স্যা, তু-র-কী, তা-তা-র, তি-ক-ত; অ-ন্য ক-ব তি;
 চি-ন জা-পান, অ-স-ভা আফ্গান, তা-রাও স্বা-ধীন, তা-রাও পু-ধান,
 দা-স-জ্ঞ করি-তে ক-রে হে-য় জ্ঞান; ভা-রহ সু-দুই ঘু-মায়ে রয়!
 এ-খ-ন জাগি-য়া উ-ঠ রে স-বে, এ-খ-ন সো-ভা-গ্য উ-দ-য় হ-বে;
 র-বি-ক-র স-ম দ্বি-গুণ পু-ভা-বে, ভা-র-হে-র মু-খ উ-জ্জ্বল ক-রে।
 এ-ক-বার শু-ধু জা-তি ভে-দ কু-লে; কু-ত্রি-য়, ব্রা-হ্ম-ণ, বৈশ্য সূ-দ্রু মি-লে;

* মোগলেরা মহারাষ্ট্র অঞ্চল আক্রমণ করিলে পর, মাধবাচার্য নামক এক জন মহারাষ্ট্র জ্ঞানপ্রদেশের স্বাধীনতা রক্ষার নিমিত্ত নগরে নগরে বীরত্ব ও উৎসাহ বর্ধক গান করিয়া বেড়াইতেন। সেই প্রবাদ বা উপন্যাস অবলম্বন করিয়া এই গীত লিখিত হইয়াছে।



ক-রি দৃ-প-ন এ ম-হি ম-ও-লে; উ-ড়া-ও আপনার ম-হি-মা-ধ-জা।

আশার ছলনে'ভুলি।

মাইকেল মধুসূদন দত্ত।

খাযাজ, একতালা।

কৃ. ধ. ব.

গ৮-খরজ। (ঐষৎ ক্রত)।

মাত্রা = মঃ ২০০।

প :—: ধ | স' : স' : নো:ধ | পধ :—: প | প :—: ধ | ম : প : ম |
আ - শা - র | ছ - ল - নে | ছু - লি, কি ফ -

গ :—: স | র : গ : ম | প :—: গ | ম : গ : ম | ধ :—: নো |
ল ল-ভি - নু, হায়, তাই ভা: বি ম -

ধ :—: | : : | প :—: ধ | স' : স' : নো:ধ | পধ :—: প |
নে! জী - - ব - ন | পু - বা - - হ

প :—: ধ | ম : প : ম | গ :—: স | র : গ : ম | প :—: ধ |
ব - - হি, কা - - ল - সি - কু, পা - - নে ধায়,

নো : ধ : প | ম :—: প | গ :—: | : : | ম :—: ম |
ফি - রা - ব | কে - - ম - নে? দি - ন

ধ : প : ধ | নো:—: নো | ধ : প : ধ | প :—: ন | স' :—: র' |
দি - ন | আ - - যু | হী - - ন; হী - - ন | ব - - ল

স' : নো: নো | ধ :—: | ন : স' : ন | স' : র' : স' | নো:—: |
দি - ন | দি-ন; | ত-বু এ | আ - শা - র | নে - -

ধ :—: | প : ম : ম | ধ : প : ধ | ম.গ : ম : র | স :—: |
শা | ছু - টি - ল | না, এ | কি দায়!

ম :—: ম | ধ :—: ধ | নো :—: নো | ধ :—: ধ | প : ধ : প |
 রে পু- ম - ত | ম - - ন | ম - ম | ক - বে পো-
 ন : ন : ন | স' : ন : র' | স' :—: | নো : ধ : নো | স' : ন : স' |
 হা - ই - বে | রা - - - | তি; | জা - গি - বি | রে - ক-
 র' :—: | : : | র' :—: র' | র' :—: স' | র' :—: গ' |
 বে? | জী - - ব - | ন উ- দ্যা - - নে |
 প'ম' :—: গ' | র' :—: স' | স' :—: স' | ন :—: ন | ন :—: স' |
 তো - র, | যো - ব- | ন কু- সু - য়া | ভা - তি |
 নো : ধ : প | ধ :—: নো | ধ :—: | : : | ম :—: ম |
 ক - ও দি- | ন র- বে? | নী - - র |
 ধ :—: ধ | নো : স' : নো : ধ | প :—: ধ | ম :—: প | ন :—: ন |
 বি - ন্দু | দু - - কা | দ - লে, নি - ত্য | কি রে |
 স' :—: র' | নো :—: ধ | স' : ন : স' | র' : স' : র' | স' :—: নো |
 য - ল | য - লে? | কে - না | জা - - নে | অ - স্ব, |
 ধ :—: নো | ধ :—: ম | গ : ম : প | ম : গ : ম : র | স :—: ||
 বি - স্ব, | অ - স্ব- | মু - থে স- | দ্যা: - পা - | তি! ||

প্রতিধ্বনি গীত।

গ্রন্থকার।

বেহাগ, কাওরালী।

কু. ধ. ব.

ধীরে ও জোরে।

♩ = মঃ ৭২।

p ১ম প্রতিধ্বনি। *pp* ২য় প্রঃ

ভূ-ধ-র ক-ন্দ-র বা-সী প্র-তি-ধ্ব-নি হে; (ধ্ব-নি হে, ধ্ব-নি
 ধনি) +
 হে, ও হে প্র-তি-ধ্ব-নি হে! কাঁ-পায়ে ধ-র-ণী এক-বার

f *p* (১ম ধ্বনি) *pp* (২য় ধ্বনি) +

গা-ও, শু-নি হে, (শু-নি হে, শু-নি হে,) ও-হে, গা-ও শু-নি

হে। *p* (প্রতিধ্বনি) *p* (প্রতিধ্বনি) *f*

ধ্র-নি, (ধ্র-নি) ধ্র-নি, (ধ্র-নি) কে তু-মি

p (১ম ধ্বনি) *pp* (২য় ধ্বনি) *f*

হে? (তু-মি হে, তু-মি হে?) কি-বা ম-ধু-ম-য় হ-য়

p (প্রতিধ্বনি) +

তো-মা-র সু-স্বর, (ও সু-স্বর,) আ-হা কো-কি-ল কা-ক-লি ন-হে

f + *p* (প্রতি-

এ-ত ম-নো-হর, (ম-নো-হর) ন-হে এ-ত ম-নো-হর। (ন-হে

ধ্বনি) *f* *p* (১ম ধ্বনি) *pp* (২য় ধ্বনি)

এ-ত ম-নো-হর।) ঐ শু-ন, (ঐ শু-ন, ঐ শু-ন;)

f *p* (প্রতিধ্বনি) *f*

ঐ শু-ন স্বর। (শু-ন স্বর) সু-খী তু-মি যু-প্ত, আ-হা,

+ *f* *p* (প্রতিধ্বনি) *f* +

যু-গ যু-গা-স্বর, (যু-গা-স্বর) ই-জ্জা হ-য়, থা-কি অ-মন,

f *p* (প্রতিধ্বনি) +

হ-য়ে স-হ-চর, (স-হ-চর) তো-মার হ-য়ে স-হ-চর।

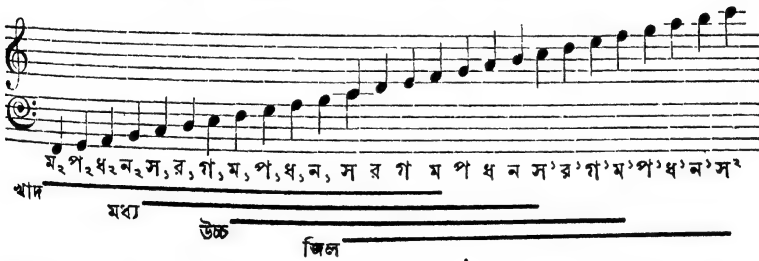
শা - স্থি - য - য়ী নি - দ্রা ত্য - জি, উ - চৈ জ - গং ক - র রা - জি; আ - যি যা গাই,
 তা - ই গাও, (তা - ই গাও), স - দয় হ - য়ে হে, (হ - য়ে হে) ও হে.
 স - দয় হ - য়ে হে। গা - ও দে - খি, (গা - ও দে - খি) গা - ও দে - খি,
 (গা - ও দে - খি) গা - ও দে - খি হে। (গা - ও দে - খি হে)।

কোরাস্ অর্থাৎ দলবদ্ধ গান।

বহুজন মিলিয়া একত্রে গান করিলে, তাহাকে দলবদ্ধ বা সমবেত গান, ইউরোপীয় ভাষায় 'কোরাস্', বলে। কোরাস্ দুই প্রকার: ঐকতানিক ও বহুতানিক। বহু লোক মিলিয়া একই সুর এক লয়ে গাওয়াকে, ঐকতানিক কোরাস্ বলে: যেমন—গায়কদলের সকলেই এক সময়ে সা গায়, কিষা গ গায়, &দি। দলের ভিন্ন ভিন্ন গায়কে বিভিন্ন সুর এক লয়ে গাওয়াকে বহুতানিক কোরাস্ বলা যায়: যেমন—চারি জন গায়কের এক জনে সা, দ্বিতীয় জনে গ, তৃতীয় জনে প, ও চতুর্থ জনে সা' গায়; অর্থাৎ চারি জনে যেন চারিখানি বিভিন্ন স্বর-বিশ্বাস এক লয়ে গায়। ইহাতে সব, মোটা প্রভৃতি ভিন্নাবস্থা কণ্ঠে একত্রে গাইতে অতিশয় সুবিধা হয়। মনে কর, সা গাইতে যাহার গলা নামে না, সে প কিষা সা' গাইতে পারে; এবং সা' গাইতে যাহার গলা চড়ে না, সে গ কিষা সা গাইতে পারে। প্রত্যুত এই প্রকার কোরাস্ অতিশয় জমকাল ও সুন্দর; ইহা সংগীতে বিপুল উন্নতির কল। হিন্দু সংগীতে বহুতানিক কোরাস্ প্রচলিত নাই; ইহাতে সব

কোরাসই ঐকতানিক। হিন্দু সংগীতে বহুতানিক কোরাস্ ব্যবহার করা যুক্তিযুক্ত কি না, বলা যায় না; কারণ বহুতানিক সংগীতে রাগ-রাগিণীর স্বকীয় মূর্তি বিকৃত হইয়া যায়। ফলতঃ বহুতানিক কোরাস্ প্রস্তুত করা ও গাওয়া সহজ কার্যও নহে, একটু বিশেষ কাঠিন্য আছে; কারণ কতকগুলি যেমন তেমন বিভিন্ন সুর কএক জন গায়কে মিলিয়া এক লয়ে গাইলে শুভ্রাবা হয় না। বহুতানিক কোরাস্ প্রস্তুত করিতে বহুমিল (হার্শনি) শাস্ত্রে বিশেষ অভিজ্ঞতার প্রয়োজন। বহুতানিক গীত কোরাসে গাওয়াও একটু কঠিন; কেননা এক জনে যে সুর গায়, আর এক জনের স্বভাবতঃ সেই সুরই গাইতে প্ররতি হয়। এই সহানুভূতি তাগ করিতে না পারিলে, বহুতানিক গান গাওয়া সম্ভবপর হয় না।

হার্শনি শাস্ত্রের নিয়মানুসারে বহুতানিক কোরাসের প্রত্যেক গানে সচরাচর চারি থাক, অর্থাৎ চারি জোণী, স্বর-বিছাস ব্যবহার হয়: এক থাকে গানের প্রধান গত অর্থাৎ স্বর-বিছাস খানি, অপর তিন থাকে ঐ প্রধান গতের আনুষঙ্গিক স্বমিল-যুক্ত তিন প্রকার স্বর-বিছাস। ঐ চারিথাক সুর চারি প্রকার কণ্ঠে গীত হয়: প্রত্যেক থাকের জন্ত এক একতর কণ্ঠ নির্দিষ্ট থাকে। সেই চারি প্রকার কণ্ঠের নাম খাদ, মধ্য, উচ্চ, ও জিল। গানের প্রধান সুর খানি উক্ত জিল নামক সর্বোচ্চ কণ্ঠেই সচরাচর গীত হইয়া থাকে। ঐ চাতুর্বিধ কণ্ঠে যে কোরাস্ গীত হয়, তাহাকেই পূর্ণ কোরাস্ বলে। স্ত্রী ও পুরুষ, দুই জাতীয় কণ্ঠ মিলিয়া পূর্ণ কোরাস্ হয়: পুং কণ্ঠে খাদ ও মধ্য, এবং স্ত্রী কিম্বা বালক কণ্ঠে উচ্চ ও জিল পাওয়া যায়। অতএব পূর্ণ কোরাস্ গাইতে অন্ততঃ চারি জন গায়কের প্রয়োজন: দুইটি পুরুষ, এবং দুইটি স্ত্রী কিম্বা বালক। সাধারণতঃ মোটা রকম পুংকণ্ঠকে খাদ, ও উচ্চ রকম পুংকণ্ঠকে মধ্য বলা যায়; এবং মোটা রকম বামা কণ্ঠকে উচ্চ, এবং উচ্চ রকম বামা কণ্ঠকে জিল বলা যায়। নিম্নে ঐ চারি কণ্ঠের ওজোন সীমা প্রদর্শিত হইতেছে:—



অর্থাৎ মং হইতে ম পর্য্যন্ত খাদ কণ্ঠের সীমা; স, হইতে স' পর্য্যন্ত মধ্য কণ্ঠের; ম, হইতে ম' পর্য্যন্ত উচ্চ কণ্ঠের; এবং স হইতে স' পর্য্যন্ত জিল কণ্ঠের সীমা। বহু বিধ গায়ক একত্র হইলে, তাহাদের কণ্ঠের উপরি উক্ত ওজোন

সীমানুসারে, তাহারা চারি শ্রেণীতে বিভক্ত হইয়া, কোরাসে গান করিবে।

দলবদ্ধ গান কেবল দুই প্রকার কণ্ঠের জন্য, কিম্বা কেবল তিন প্রকার কণ্ঠের জন্য, ব্যবহার হইতে পারে। দুই প্রকার কণ্ঠের জন্য যে গান, তাহাতে কেবল দুই থাক স্বর-বিন্যাস থাকে; সেই রূপ গানের নাম—দ্বিতানিক গান (*Duet*)। তিন প্রকার কণ্ঠের জন্য গানে তিন থাক মাত্র স্বর-বিন্যাস থাকে; এবং সেরূপ গানের নাম—ত্রিতানিক গান (*Triet*)। উপরের থাক উচ্চ রকম কণ্ঠে, ও নীচের থাক তন্নিম্ন রকম কণ্ঠে, গাওয়া বিধি।

বহুতানিক কোরাস্ বঙ্গীয় সংগীত-সমাজে প্রচলিত না থাকিলেও, তাহা এক্ষেপে সংগীত-চর্চার উন্নতির সহিত ক্রমে সমাদৃত হইবে; কারণ বিষয়টি যদি যথার্থ সুন্দর ও সুকৃতি-সম্মত হয়, তাহা নূতন কিম্বা বৈদেশিক অনুরণন হইলেও, সন্ধানর কৃতবিদ্য সমাজে তাহা অবশ্যই গৃহীত হইবে, ইহা আশা করা যাইতে পারে। কিন্তু ঐ কোরাস্ এখনই সহন্য প্রচলিত হইতে পারিবে না, কারণ উহা যথেষ্ট সংগীত-চর্চার উন্নতি সাপেক্ষ। সেই হেতু এক্ষণে তদ্বিষয়ে আব অধিক কথা বলা, ও সাধনার্থ অধিক উদাহরণ দেওয়া নিম্প্রয়োজন। কেবল, দলবদ্ধ বহুতানিক গান-প্রণালীতে শিক্ষার্থীদের প্ররক্তি জন্মাইয়া, তাহাতে প্রবেশ করাইবার জন্য নিম্নে দুই একটি মাত্র সাধনা ও গান দিয়া ক্ষান্ত থাকা যাউক :—

দ্বিতান সাধনার্থ উদাহরণ।

দুই প্রকার কণ্ঠের জন্য।

বি-খরজ।

সংগীত :
 { স : র | গ : গ | গ : র | গ : — | প : ধ | প : প | গ : র | স : — |
 { ন : ন, | স : স | স : ন, | স : — | গ : ম | গ : গ | স : ন, | স : — |

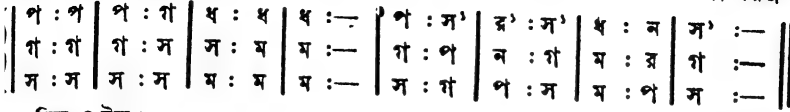
সংগীত :
 { গ : প | ম : প | ধ : ন | স' : — | স' : ন | ধ : প | ম : প | গ :
 { স : গ | র : গ | ম : প | গ : — | গ : প | ম : গ | র : গ | স :



ত্রিতান সাধনার্থ উদাহরণ।

তিন প্রকার কণ্ঠের জন্য।

সা-খরজ।



জিল ও উচ্চ।

ম-খরজ।



GOD SAVE THE QUEEN.

প্রমুখকার।

ভারতেশ্বরীর কল্যাণ।

চারি কণ্ঠের জন্য।

অতি ধীরে।

ম : ৮৪।



God save the Queen. Make her vic - to - ri - ous, Hap - py and



হে প - র - মেশ ! জ - য়ি - নী, সু - খি - নী, ম - হি - মা
প - র - মা - জ্ঞান ! প্র - জা - র আ - গা - র, শা - দ্বি - য়.
ঔ - র উ - পর ! এ আ - শী - য় ক - র, গু - ণ - গা.



হে প - র - মেশ ! জ - য়ি - নী, সু - খি - নী, ম - হি - মা
প - র - মা - জ্ঞান ! পু - জা - র আ - গা - র, শা - দ্বি - য়.



হে প - র - মেশ ! জ - য়ি - নী, সু - খি - নী, ম - হি - মা
প - র - মা - জ্ঞান ! পু - জা - র আ - গা - র, শা - দ্বি - য়.



হে প - র - মেশ ! জ - য়ি - নী, সু - খি - নী, ম - হি - মা
প - র - মা - জ্ঞান ! পু - জা - র আ - গা - র, শা - দ্বি - য়.

glo - ri - ous; Long to reign ov - er us; God save the Queen.



শা - লি - নী, ভূ - লো - ক পা - লি - নী, ক - র ভ - বেশ।
য় ক - র; জা - না - দি প্র - সা - র, এ নি - বে - দন।
নে ঔ - র, পু - রু - ক স - বা - র ব - হি - র - স্তর।



শা - লি - নী, ভূ - লো - ক পা - লি - নী, ক - র ভ - বেশ।
য় ক - র; জা - না - দি পু - সা - র, এ নি - বে - দন।



শা - লি - নী, ভূ - লো - ক পা - লি - নী, ক - র ভ - বেশ।
য় ক - র; জা - না - দি পু - সা - র, এ নি - বে - দন।



শা - লি - নী, ভূ - লো - ক পা - লি - নী, ক - র ভ - বেশ।
য় ক - র; জা - না - দি প - সা - র, এ নি - বে - দন।

আর্য্য গীত কোরাস।

চারি কণ্ঠের জন্য চারি থাকে

ক. ধ. বঃ কর্তৃক শ্রবিত।

প-খরজ।						ধীরে।	
জিল।	{	গ :—: গ	গ :—: র	গ :—: ম	গ :—: র	গ :—: ম	
উচ্চ।	{	১. আ - য়ো-	র উ - দ্যা - নে	সু - খে, উ - চ			
মধ্য।	{	স :—: স	স :—: প।	স :—: স	স :—: প।	স :—: স	
খাদ।	{	প :—: প	প :—: গ	প :—: প	প :—: গ	প :—: প	
	{	১. আ - য়ো-	র উ - দ্যা - নে	সু - খে, উ - চ			
	{	স :—: স	স :—: স	স :—: স	স :—: স	স :—: স	

র :—: সী।	র :—: ম	গ :—: স।	: স : র	গ :—: র।	গ :—: ম
স - হ - কা - র	শা - খে, যা - ধী-	ন	দ - ল্প - তি		
প :—: প।	প :—: প।	প :—: প।	: প : প।	স :—: স।	স :—: স
ম :—: ম।	ম :—: ম	গ :—: গ।	: গ : গ	প :—: প।	প :—: প
স - হ - কা - র	শা - খে, যা - ধী-	ন	দ - ল্প - তি		
র :—: ন।	র :—: ন।	স :—: স।	: স : স	স :—: স।	স :—: স

গ :—: র।	গ :—: ম	র :—: সী।	র :—: গ	স :—: স।	গ :—: ম
পি - ক কু - ছ	গা - ন ক - রি-	ত।	যা - ধী-		
ম :—: প।	ম :—: স	প :—: প।	প :—: প।	প :—: স।	স :—: স
প :—: গ।	প :—: প	ম :—: ম।	ম :—: ম	গ :—: গ।	প :—: প
পি - ক কু - ছ	গা - ন ক - রি-	ত।	যা - ধী-		
স :—: স।	স :—: স	র :—: ন।	র :—: ন।	স :—: স।	স :—: স

প :—: প।	প :—: প	মী :—: র।	র :—: গ	ম :—: ম।	ধ :—: প।	ম
ন	পা - পী - য়া	ব - - ধু, ঞ - ব-	যে	তা - লি - য়া		
গ :—: গ।	গ :—: গ	র :—: ধ।	ধ :—: ধ।	ন :—: ন।	ন :—: ন।	
প :—: প।	প :—: প	মী :—: মী।	মী :—: মী	র :—: র।	র :—: র	
ন	পা - পী - য়া	ব - - ধু, ঞ - ব-	যে	তা - লি - য়া		
গ :—: গ।	গ :—: গ	র :—: র।	র :—: র	প :—: প।	প :—: প।	

ଗ :-: ଗ : ମ : ର	ଗ :-: ର ଗ :-: ଗ	ଗ :-: ର ଗ :-: ଗ
ସ - ଧୁ ପି - ଓ	ପି - ଓ ପି - ଓ	ର - ବେ ସ - ନ
ମ :-: ମ : ମ : ମ	ମ :-: ମ ମ :-: ମ	ମ :-: ମ ମ :-: ମ
ମ :-: ମ : ମ : ମ	ମ :-: ମ ମ :-: ମ	ମ :-: ମ ମ :-: ମ
ସ - ଧୁ ପି - ଓ	ପି - ଓ ପି - ଓ	ର - ବେ ସ - ନ
ମ :-: ମ : ମ : ମ	ମ :-: ମ ମ :-: ମ	ମ :-: ମ ମ :-: ମ

ର :-: ମି ର :-: ଗ	ମ :-: - - : ମ	ଗ :-: - - : ମ
ମି - ବ ହ - ରି	ତ । ଆ- ହା,	ଆ- ହା,
ମ :-: ମି ମ :-: ମି	ମ :-: - - : ମ	ମ :-: - - : ମ
ସ :-: ସ ସ :-: ସ	ଗ :-: - - : ମ	ମ :-: - - : ମ
ମି - ବ ହ - ରି	ତ । ଆ- ହା,	ଆ- ହା,
ର :-: ମି ର :-: ର	ମ :-: - - : ମ	ମ :-: - - : ମ

ଗ :-: - - : ମ	ସ :-: ମ ସ :-: ମ	ଗ :-: - - : ମ
ହା, ଆ- ହା,	ଆ- ହା, ଆ- ହା, ଆ- ହା!	ଆ- ହା!
ମ :-: - - : ମ	ର :-: ମି ର :-: ମି	ମ :-: - - : ମ
ମ :-: - - : ମ	ସ :-: ମ ସ :-: ମ	ମ :-: - - : ମ
ହା, ଆ- ହା,	ଆ- ହା, ଆ- ହା, ଆ- ହା!	ଆ- ହା!
ଗ :-: - - : ମ	ର :-: ମି ର :-: ମି	ମ :-: - - : ମ

ଗ :-: - - : ମ	ଗ :-: - - : ମ	ସ :-: ମ ସ :-: ମ
ହା, ଆ- ହା,	ଆ- ହା, ଆ- ହା, ଆ- ହା!	ଆ- ହା!
ମ :-: - - : ମ	ମ :-: - - : ମ	ର :-: ମି ର :-: ମି
ମ :-: - - : ମ	ମ :-: - - : ମ	ସ :-: ମ ସ :-: ମ
ହା, ଆ- ହା,	ଆ- ହା, ଆ- ହା, ଆ- ହା!	ଆ- ହା!
ଗ :-: - - : ମ	ମ :-: - - : ମ	ର :-: ମି ର :-: ମି

গ : : ^f ধ :-: ধ	প : ম : গ ^f ধ :-: ধ	প : ম : গ ^p ম :-: ধ
হা। পি - - উ	পি - - উ, প্রি - - য়	র - - বে ম - ন
স : : ম :-: ম	গ : র : স ম :-: ম	গ : র : স র :-: ম
প : : ^f ধ :-: ধ	প : ম : গ ^f ধ :-: ধ	প : ম : গ ম :-: ধ
হা। পি - - উ	পি - - উ, প্ৰি - - য়	র - - বে ম - ন
স : : ম :-: ম	গ : র : স ম :-: ম	গ : র : স র :-: ম

প :-: গ ^f ম :-: র	গ :-: ^f ধ :-: ধ	প : ম : গ ^f ধ :-: ধ
পু। - - ৭ হ - রি	ত। পি - উ	পি - - উ, প্ৰি - য়
গ :-: স র :-: ম	স :-: ম :-: ম	গ : র : স ম :-: ম
প :-: গ ম :-: র	গ :-: ^f ধ :-: ধ	প : ম : গ ^f ধ :-: ধ
পু। - - ৭ হ - রি	ত। পি - উ	পি - - উ, প্ৰি - য়
গ :-: স র :-: ম	স :-: ম :-: ম	গ : র : স ম :-: ম

^p প : ম : গ ম :-: ধ	প :-: গ ম :-: র	স :— :
র - - বে ম - ন	পু। - ৭ হ - রি-	ত।
গ : র : স র :-: ম	গ :-: স র :-: প।	প। :— :
প : ম : গ ম :-: ধ	প :-: গ ম :-: র	গ :— :
র - - বে ম - ন	পু। - ৭ হ - রি-	ত।
গ : র : স র :-: ম	গ :-: স র :-: ম	স :— :

ওস্তাদী গান : ধ্রুপদ।

ইমনকল্যাণ, চৌতাল।

আস্থানী। (বিলম্বিত)

'আলবেলা ঢাল চলত'।

শুরদাস।

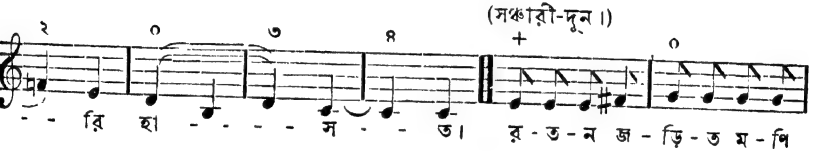


অন্তরা।



(আস্থানী দুন।)







ইমনকল্যাণ, চৌতাল।

আহ্বায়ী। (বিলম্বিত)

‘আনন্দ জগবন্দি’।

ম-মুচ্ছনায় লিখিত।



রা - - গ আ - জ - র, সু - ধা বা - - - গী। আ - ন -

ন্দি, জ - গ - ব - ন্দি, ত্রি - পু - রা সু - 'ন্দ - রী, মা - তা শু - বা - নী,

দ - যা - নী, দ - যা ক - ক্ষ দা - - - - - নী।

ইমন-কল্যাণ, চোতাল ।

‘উত্তম মধ্যম নিকিষ্ট’ ।

আস্বাদী । (বিলম্বিত)

গচ-খরজ ।

স : প | প : প.মী | গ : ম | ন ., ধ : ন | ধ : প.মী | মী : মী |

উ - হ - ম | ম - ধা - ম | নি - কি - ফ - - - ত |

প : প | প : প.মী | ধ : প | — : প | প : প.মী | ধ : প |

স - - - - - কী - - - ত | যো | ক - হি - - - য়ে, |

— : প | প : প | প : প | ধ : মী | গ : গ | — : র |

হো | - - - - - ত | শু - - - - - ধ সা - - - - - ধ |

গ : র | গ ., র : প | — : গ | গ : গ | র . র.ন, | র : স |

কী - ম | ধ - - - - - রি - - - - - য়ে | ত - ব | ক - রি - - - - - য়ে, |

ম, : — | ধ, : ন, | ধ, : প, | স : স | — : স | — : র |

না - - - - - না | ... | প্র - কা | - - - - - র | - - - - - ৭ |

⁺ গ : গ | ^০ প . - , মী : প | ^২ র : র | ^০ গ : গ | ^০ - : র . ন , | ^১ র : স ||
বা - ধা | - - - নি | ম - হা ... | জা - - - নী ||

অন্তরা।

⁺ স' : - | ^০ স' : স' | ^২ - : স' | ^০ স' . ন : র' . স' | ^০ স' : স' | ^৪ স' : - |
গা - - | স - ন | রা - জা - - | স - ন | টে ,

⁺ স' : স' . ন | ^২ র' : - | ^০ র' : র' . স' | ^০ গ' : - | ^০ - : র' . ন | ^৪ স' : স' |
নি - র - | - - | ডি কা - - | - - | - - - - - ৭ ;

⁺ প : প | ^০ ধ . প : স' | ^২ - : স' | ^০ স' : - | ^০ ধ : ধ . মী | ^১ ধ : প |
মী - র | রা - - | - - - জা - | বি - - | - - - রা - - - - - ৮ ,

⁺ ন ধ : স' | ^০ স' . - , ধ : ধ . মী | ^২ ধ : প | ^০ গ : প | ^০ গ : র . ন , | ^১ র : স ||
টেক - - | সে - - - নি - - | - - ক | - - - লা - - - | - - - গে ||

সঙ্কারী (ঋত)।

⁺ প . মী : প . মী | ^০ মী : প . মী | ^২ প : প | ^০ প : ধ | ^০ ন : ধ . মী | ^৪ ধ : প |
শী - - - | য - - - অ - - - | - - - ক | - - - ঙা - - - | - - - অ - - - - - ৯ ,

⁺ প : ধ . - , প | ^১ ধ : ন . স' | ^২ র' : ন | ^০ ধ : ন | ^০ ধ : প | ^৪ মী : প |
ত্রি - রা ... | - - - অ - - - | - - - ক - - - | - - - তে , ... | - - - ...

⁺ প : প | ^০ প : প | ^২ মী : গ | ^০ প : র | ^০ গ : র . ন , | ^১ র : স |
স - য | য - বু - - - | - - - যি | - - - রে | - - - রা - - - | - - - জা

⁺ স : - | ^০ স : র | ^২ গ : গ | ^০ প : ধ . মী | ^০ গ : র . ন , | ^১ র : স ||
দু - - - | উ - - - সে - - - | - - - গ | - - - ঙ - - - র | - - - ক - - - নে - - - - - ১০ ||

આદેશન ।

$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline + & 0 & & 2 & 0 & 6 & & 8 \\ \hline | \text{গ} : - & | \text{গ} : \text{মী} | \text{প} : \text{প} | - : \text{প} | - : \text{প} \text{মী} | \text{ধ} : \text{প} \\ \hline | \text{চ} - - & | \text{র} \text{অ} - - & | \text{জ} - - & | \text{ন} - - & | \text{আ} - - & | \text{গে} \\ \hline \end{array}$

$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline + & 0 & & 2 & 0 & 6 & & 8 \\ \hline | \text{প} : - & | \text{প} : \text{প} | \text{প} : \text{প} | \text{ধ} : \text{মী} | - : \text{গ} | - : \text{র} \\ \hline | \text{ঝা} - - & | \text{ন, য} - & | \text{ন য} - & | \text{হা} , & | \text{জ} - & | \text{ন} \\ \hline \end{array}$

$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline + & 0 & & 2 & 0 & 6 & & 8 \\ \hline | \text{র} : - & | \text{র} : \text{গ} | - : \text{ম} | \text{গ} : - & | \text{র} : \text{র.ন,} | \text{র} : \text{স} \\ \hline | \text{রা} - - & | \text{জা} \text{বো} - - & | \text{র} \text{ভা} - - & | \text{ন} - & | \text{ন,} \\ \hline \end{array}$

$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline + & 0 & & 2 & 0 & 6 & & 8 \\ \hline | \text{প} : \text{ম.ধ} | - : \text{স} | - : - & | \text{র} : \text{ম} | \text{ধ} : \text{ন} | \text{ধ} : \text{প} \\ \hline | \text{সু} - \text{দি} - & | \text{ফট} - & | \text{তে} \dots & | \dots & | \dots \\ \hline \end{array}$

$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline + & 0 & & 2 & 0 & 6 & & 8 \\ \hline | \text{প} : \text{প} | \text{প} : \text{মী} | - : \text{গ} | \text{গ} : \text{প.র} | \text{গ} : \text{র.ন,} | \text{র} : \text{স} \\ \hline | \text{দু} - \text{ধ} | \text{দা} - \text{লি} | - - & | \text{দু} \text{ভা} - & | \text{গ} \text{আ} - - & | \text{গে।} \\ \hline \end{array}$

ইমনকল্যাণ, সুব্রহ্মাণ্য তাল ।

‘नमः शंकराय’ ।

আন্বায়ী । (ধীরে)

তানসেন ।


 न - यः शर - क - रा - य, ग - ने - श, ग - व -


 ना - य - क; क - पा - न मा - ना व - भू - - त


 बु - ध - र, म - हा धो - नी। क - टा कू - - ट

ইমনকল্যাণ, সুরকাক।

সারঙ্গম।

আস্থায়ী। (ধ্রুত)

রি-খরজ।

ধা মা গ ম গ রে গ ম রে গ রে সা ধ নে রে সা;

প প ধা সা রে সা রে গ ম রে গ রে সা ধ নে রে সা। প প ধ সা

রে সা রে গ ম রে গ রে সা ধ সা ধ প গ রে গ ম প ধ নে সা

ধ নে ধ প গ রে গ ম রে গ নে রে সা। মো - চ - মে সু - র

নি-শ্ব - জ্ব, মো - চ - মে সু - র নি-শ্ব - জ্ব, ম-ত সা-র - গ-ম বা-না - এ;

পা-এ ষ্ট - র - ণ - কে ভে - দ, ক - র ক - র বু - ধ প্র - কা - শ।

আভোগ।

ব্র - জা - ন - দ্ধ কা - র - ণ, অ-তি প্র-বী - ন প্র - তা - প সা - ই

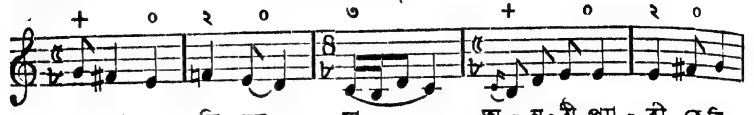
পা-ই - এ স - ক - ল ব - র - ণ খ - ট দ - র - শ - ন নি-বা - র।

ইমনকল্যাণ, ধামার।

'ছপাওরি বস্মা'।

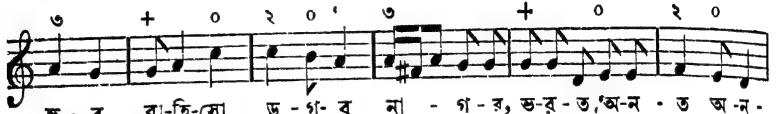
আত্মায়ী। (ধীরে)

সুরদাস।



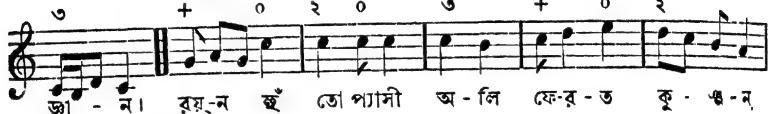
ছ-পা-ও-রি বস্মা

অ-হু-ঠী প্যা-রী তে-রি



ছ-ব বা-হি-সো ড-গ-র না-গ-র, ভ-র-ত, অ-ন-ত অ-ন-

অন্তরা।

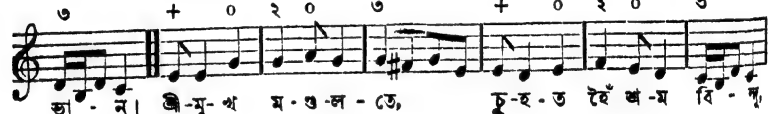


জা-ন। রয়-ন ছঁ তো প্যাসী অ-লি ফে-র-ত কু-ঙ-ন



গ-লি, ক্যা-জা-নে চো-হে চো-কি, ক-ম-ল ম-দ ম-ন

সম্বারী।

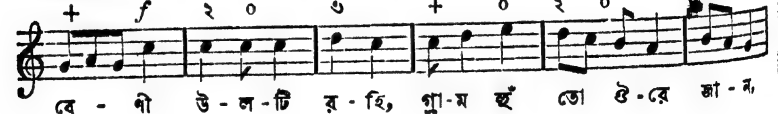


ভা-ন। জি-মু-খ ম-ও-ল-তে, চু-হ-ত হৈঁ জ-ম বি-দু



চ-কো-র প-রো-জী দো-রি গ-নি-ত সু-খা লি-জ-ন।

আভোগ।



বে-নী উ-ল-টি র-হি, গু-য় ছঁ তো ঔ-রে জা-ন



ক্যা জা-নে সঁ-তি কো-ন কু-আ অ-জ মৈ-তো মা-ন।

ইমমকল্যাণ, ধামার।

‘ছপাওরি বয়মা’।

৭৮-ধরম। (আত্মায়ী)

মুরদাস।

+ ০ ২ ০ ৩ +
| প : মী :- | গ :- | ম :- | গ : র :- | স.ন : র : স :- | স.ন : র : গ : গ :- |
হ - পা - ও - রি বয় - - মা, অ - হ - ঠী পা -

২ ০ ৩ + ০ ২ ০
| গ :- | মী : প :- | ধ :- : প :- | প : ধ :- | স' :- | স' :- | ন : ধ :- |
রী ভে - রি : হ - ব, হা - হি - সো ড - গ - র

০ + ০ ২ ০ ০
| ধ.মী : ধ : প : প | প : প : র | গ : গ | ম :- | গ : র :- | স.ন : র : স :- ||
না - - গ - র, ত - র - ত অ - ন - ত অ - ন - জা - - ন।

অধর।

০ + ০ ২ ০ ৩ + ০
| প : ধ : প | স' :- | স' :- | স' : স' :- | স' :- : ন :- | স' : র' :- | গ' :- |
র - ন হই - তো পা - লী অ - লি, কে - র - ত

২ ০ ৩ + ০ ২ ০
| র' : স' | ন : ধ :- | ধ.মী : ধ : প :- || প : মী :- | গ :- | ম :- | গ : র :- |
হ - ক - ন গ - - লি; কা - - নে টো - হে

০ + ০ ২ ০ ৩
| গ : র : গ :- | গ : মী :- | প :- | ধ : প | র : গ :- | র.ন : র : স :- ||
তো - কী, ক - ম - ল ম - দ ম - ন ভা - - না

সঙ্কারী।

+ ০ ২ ০ ৩ + ০
| গ : গ :- | প :- | প :- | ধ : প :- | প : মী : প : গ | গ : র :- | গ :- |
ঐ - মু - ধ ম - ও - ল - তে হু - হ - ত

২ ০ ৩ + ০ ২ ০
| ম :- | গ : র :- | স.ন : র : স :- | ন : ধ :- | ন :- | ধ :- | প : প :- |
মি অ - ম বি - - নু, চ - কো - র প - রো - জী

০ + ০ ২ ০ ৩
| স.ন :- : স :- | র : গ :- | প : মী | র :- | গ : ন :- | র :- : স :- ||
সী - - রি গ - নি - ত হ - ধা লি - জ - ন।

আভোগ।

$\begin{array}{c} + \quad 0 \quad 2 \quad 0 \quad 0 \quad + \quad 0 \\ | \text{প} : \text{ধ} : \text{প} : \text{স} : - | \text{স} : - | \text{স} : \text{স} : \text{স} : - | \text{র} : - : \text{স} | \text{স} : \text{র} : - | \text{গ} : - | \\ \text{বে} - - \text{নী} \quad \text{উ} - \text{ল} - \text{টি} \quad \text{র} - \text{হি, এ} - \text{য} \quad \text{হঁ} \end{array}$

$\begin{array}{c} 2 \quad 0 \quad 0 \quad + \quad 0 \quad 2 \quad 0 \\ | \text{র} : \text{স} | \text{ন} : \text{ধ} : - | \text{ন} : \text{ধ} : \text{প} : - | \text{প} : \text{মী} : - | \text{গ} : - | \text{ম} : - | \text{গ} : \text{র} : - | \\ \text{ভো} \quad \text{ঔ} - \text{রে} \quad \text{জা} - \text{ন, কা} \quad \text{জা} - \text{নে} \quad \text{সাঁ-তি} \end{array}$

$\begin{array}{c} 0 \quad + \quad 0 \quad 2 \quad 0 \quad 0 \\ | \text{গ} : \text{র} : \text{গ} : - | \text{গ} : \text{মী} : - | \text{প} : \text{ধ} | \text{প} : - | \text{র} : \text{গ} : - | \text{র} : \text{না} : \text{র} : \text{স} : - || \\ \text{কৌ} - - \text{ন, ভূ} - \text{আ} \quad \text{অ} - \text{জ} \quad \text{মৈ-ভো, যা} - - \text{য।} \end{array}$

ইমনকল্যাণ, তেওরা।

‘দুট দুজ্ঞন’।

আত্মায়ী। (মধ্যগতি)

ভানসেন।

$\begin{array}{c} + \quad 1 \quad 2 \quad + \quad 1 \quad 2 \quad + \\ \text{দু} - \text{ট} \quad \text{দু} - \text{জ্ঞ} - \text{ন} \quad \text{দু} - \text{র} \quad \text{ক-রো} \quad \text{দে-বি, ক-রো} \end{array}$

$\begin{array}{c} 1 \quad 2 \quad + \quad 1 \quad 2 \quad + \quad 1 \quad 2 \\ \text{পা} \quad \text{শি-উ} \quad \text{শং-ক} - \text{রী} \quad \text{মা, হ-র} \quad \text{আ-লা} \quad \text{প-র} \end{array}$

$\begin{array}{c} + \quad 1 \quad 2 \quad + \quad 1 \quad 2 \quad + \quad 1 \quad 2 \\ \text{মার} \quad \text{বি-রা-জে, মন} \quad \text{মা-নে} \quad \text{ফ-ল} \quad \text{পাঁ-বে-রি} \quad \text{এ-রি} \end{array}$

$\begin{array}{c} + \quad 1 \quad 2 \quad + \quad 1 \quad 2 \quad + \quad 1 \quad 2 \\ \text{মন} \quad \text{মা-নে} \quad \text{ফ-ল} \quad \text{পাঁ-বে-রি।} \quad \text{অন্তরা।} \quad \text{আ-গে-মে} \quad \text{ধা-ও-মে} \end{array}$

$\begin{array}{c} + \quad 1 \quad 2 \quad + \quad 1 \quad 2 \quad + \quad 1 \quad 2 \\ \text{পি-ছে-মে} \quad \text{ধা-ও-মে, আর-ধাও-মে} \quad \text{ঔ-জ-রা-ট-রি।} \end{array}$



ইমন, চৌতাল।

‘তেরোহি ধ্যান’।

আত্মায়ী। (বিলম্বিত)

তানসেন।



সুন্দারী।

তে-রো - - হি। দী - ন-না - - থ দী - - ন-ব - - হু

দি - - ন-ন - - কে ক - - তাঁ হ-র তা -

ম-স, ভ-র - - গ পৌ - খ-ন

আভোগ।

বি-শা - - ন। তা - ন-সে - - ন সু-খা স - - প-র

স - ক্ষি-ত ধ - - - - - ন, জ-গ - রা -

থ, জ-গ জী - - ব-ন জ-গ - ত তা - - র - গ।

কল্যাণ, চৌতাল।

'গৌর গণেশ'।

গা-থরল। (বিলম্বিত)

সদাশিব।

পা.যী:প | গ : র | গ.স:র.-,স | প : র | গ : - | ন.ধ:ন.ধ |

গৌ - - র গ - - পে - - - - -

ন.যী:প | ধ.যী:প.র | - : গ.-,র | গ : - | - : গ | র : গ |

ন, ধ - - - - -

$\begin{array}{c} \textcircled{0} \\ | \text{প : গ} | \end{array}$ $\begin{array}{c} \textcircled{7} \\ | \text{র : ন} | \end{array}$ $\begin{array}{c} \textcircled{8} \\ | \text{র : ল} | \end{array}$ $\begin{array}{c} + \\ | \text{ল : র} | \end{array}$ $\begin{array}{c} \textcircled{0} > > \\ | \text{র : র} | \end{array}$ $\begin{array}{c} \textcircled{2} > \\ | \text{র : ল} | \end{array}$

० ७ ८ + ० २
म.ध. : प | ग : र | — : म | म : ध | ध.प. : — | ग : र |
 छ - - र त्र. क, प - - - र - -

⁰ | ରା.ର.:ର | ^୭ | ନା.ନା.:ଧା.ଧା | ⁸ | ବା.ଧା.:ମା | ⁺ | ଧା.:ବା.ଧା | ⁰ | ମା.:ଧା.ଧା | ² | ମା.:- |
 ଟ୍ର - କ୍ଷ ମ - ର - ଶ - ଲ ଡ - ହ, ଓ - ର ଡ - ଧ ଗ - ହ;

$\overset{0}{\text{।}} \underset{\text{এ-সো}}{\text{স : স : ন।}} \quad \overset{6}{\text{।}} \underset{\text{সা - -}}{\text{র : স।}} \quad \text{—} \quad \overset{8}{\text{:}} \underset{\text{হে-ব-যে}}{\text{গ : গ।}} \quad \overset{+}{\text{|}} \underset{\text{পা - য়ো।}}{\text{গ :- র।}} \quad \overset{0}{\text{|}} \underset{\text{পা - য়ো।}}{\text{গ : ন।}} \quad \overset{2}{\text{|}} \underset{\text{পা - য়ো।}}{\text{র : র।}} \quad \overset{2}{\text{|}} \underset{\text{পা - য়ো।}}{\text{র : র।}} \parallel$

অন্তরা।

প:সী:প | গ:৩:৩ | গ:৪:৩ || প:৫ | ধ:০:প | স:২:স |
গো - - র গ-। সা-হে-ব - - - কে

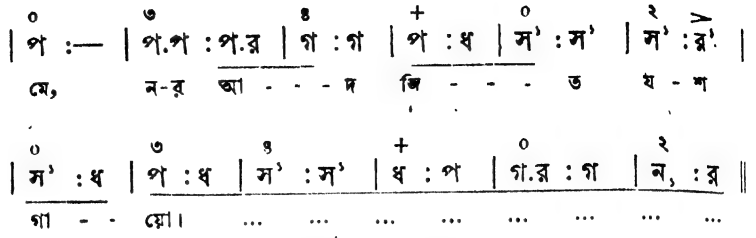
^০ | স' : — | ^৩ | স' : স' | ^৪ | — : ধ | ^৫ | ন : ধ | ^০ | স' : স' | ^২ | স' : স' |
 রা পা - শা - - নে শা - - হ - - জে - হাঁ।

७
४
१
०
२
३
४
५
६
७
८
९
१०
११
१२
१३
१४
१५
१६
१७
१८
१९
२०
२१
२२
२३
२४
२५
२६
२७
२८
२९
३०
३१
३२
३३
३४
३५
३६
३७
३८
३९
४०
४१
४२
४३
४४
४५
४६
४७
४८
४९
५०
५१
५२
५३
५४
५५
५६
५७
५८
५९
६०
६१
६२
६३
६४
६५
६६
६७
६८
६९
७०
७१
७२
७३
७४
७५
७६
७७
७८
७९
८०
८१
८२
८३
८४
८५
८६
८७
८८
८९
९०
९१
९२
९३
९४
९५
९६
९७
९८
९९
१००

[illegible]

०
३ :- { ग' : ग' } { — : ग' } { ग' : ग' } { ग' . व : ग' } { ग' : व . व }

০
নঃ - গ | প : ন - ধ | ন : ধ | ধ : মী | প : গ | ধ : মী : গ |
ধ . - ন ক - প - - গ - ন হো ব - বা - ন .



কল্যাণ, চৌতাল।

‘তুঁহি জ্ঞান’।

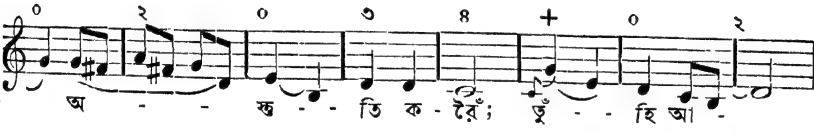
আস্থায়ী। (বিলম্বিত)



সঙ্কারী।



আভোগ।

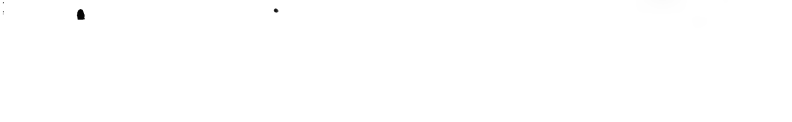
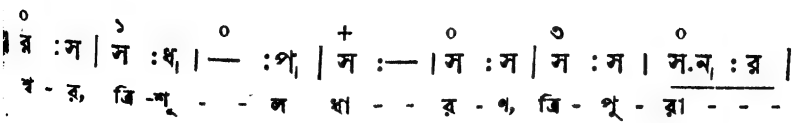
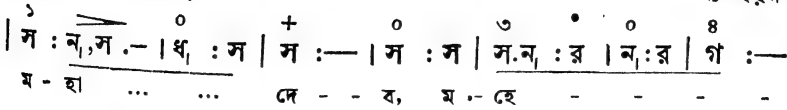


কল্যাণ, টিনাতেতাল।

‘মহাদেব মহেশ্বর’।

আস্থায়ী। (বিলম্বিত)

গট-খরজ।



^୮ | ର : ଗ | — : ର | ^୬ ର : — | ^୦ ନ : ର | ⁺ ମ : — | ^୦ ଗ.ଗ : ପ | ^୭ ଧ : ମ
 ଛ - କ ଗ - ଲେ - - - ନ ; ମି - ନା - - କି

^୦ | ଧ : ପ.ପ | ^୮ ଗର : — | ^୦ ମ : ମ || ^୬ ମ : ନ, ମ. — | ^୦ ଧ : ମ
 ଛ - ଗ - ଧ - - ଲ - ନା । ଧ - ହା ।

ଅନ୍ତରା ।

⁺ | ଗ : — | ^୦ ଗ : ପ | ^୭ ଧ : ପ | ^୦ ମ : — | ^୮ ମ : — | ^୦ ମ : ମ |
 ବି - - ଧ - ନା - - ଲ ବି - - ହେ - - ଧ - ର,

^୬ | ମ : ମ | ^୦ ର : ମ | ⁺ ମ : ମ | ^୦ ଧ : ନ.ଧ | ^୦ ମ : ମ.ନ | ^୦ ର : ମ |
 ବି - ଧ - ପ - ଡି, ଟିକ - ଲା - - ମି ବି - - ବୁ :

^୮ | ଧ : ପ | ^୦ ପ : ଗ | ^୬ ଗ.ର : ଗ | ^୦ ପ : ଧ | ⁺ ମ : ର | ^୦ ମ : ଧ |
 କ, ବୁ - ଧ - ବ ବା - ହ - ନ, କ - ଧ -

^୭ | ପ : ପ | ^୦ ଗ : ଗ | ^୮ ର : — | ^୦ ମ : ମ ||
 ଲା - - - - - ମ - ନ ।

କଲ୍ୟାଣ, ସାମାର ।

‘ଆଜି ବଢ଼େ ଧୂମ’ ।

ଆହାସୀ । (ତିଆ)

ଗୀତ-ଧର

^୨ ^୦ ^୭ [+ ୧ମ ବାର । | + ୨ୟ ବାର ।] ୨
 ଆ - ଜ ବ୍ର - ହେ ହୁ - - ଯା । ହୁ - ଯା ମ - ଶୀ ।

^୦ ⁺ ^୦ ^୨ ^୦ ^୭ ⁺ ^୦
 ବି - ଲେ ହେ - - ଟିକ ହୋ - ଟି ।

অবরা।

আ - জ ত্র - লে। কি-শো - র কি পি-চ - -

- কা - রি লে ছো - - র - ত' আ-বী - - রে ষ - -

লা - ল ব - রা - - - জো - রি।

ভূপালী, চৌতাল।

‘তাকত হৈ’।

আবরা। (বিশিষ্ট)

রি-খরজ।

: প | — : গ. গ | প. প : র | — : গ | গ : ধ | — : প |

তা - - ক-ত হৈ তে - হা - - - রে

প : প | ধ : প | — : প. প | ধ : স' | স' : ধ | ধ : প |

আ - ল, দা - স জ-ন - য জ - ন - য - কে; ...

প : গ | — : ধ | প : প | র : — | — : প | প. র : গ |

... ... হ - যা - - - রে দু - খ না -

| : স | র : স | ধ : প | গ : প | গ : র | স : — |

| - - - ন - কে,

| : ধ, | — : স | স : — | — : স | — : র | র. গ : গ |

... ... মে ও - - - কা - - - র সু-র - কে

৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২ ১৩ ১৪ ১৫ ১৬ ১৭ ১৮ ১৯ ২০ ২১ ২২ ২৩ ২৪ ২৫ ২৬ ২৭ ২৮ ২৯ ৩০ ৩১ ৩২ ৩৩ ৩৪ ৩৫ ৩৬ ৩৭ ৩৮ ৩৯ ৪০ ৪১ ৪২ ৪৩ ৪৪ ৪৫ ৪৬ ৪৭ ৪৮ ৪৯ ৫০ ৫১ ৫২ ৫৩ ৫৪ ৫৫ ৫৬ ৫৭ ৫৮ ৫৯ ৬০ ৬১ ৬২ ৬৩ ৬৪ ৬৫ ৬৬ ৬৭ ৬৮ ৬৯ ৭০ ৭১ ৭২ ৭৩ ৭৪ ৭৫ ৭৬ ৭৭ ৭৮ ৭৯ ৮০ ৮১ ৮২ ৮৩ ৮৪ ৮৫ ৮৬ ৮৭ ৮৮ ৮৯ ৯০ ৯১ ৯২ ৯৩ ৯৪ ৯৫ ৯৬ ৯৭ ৯৮ ৯৯ ১০০

$$\begin{array}{c} 6 \qquad 8 \\ | - : \text{স}' | \text{স}' : - | \text{স}' : \text{স}' | \text{র}' : \text{র}' | \text{গ}' : \text{র}' | \text{স}' : \text{স}' | \\ - - \text{ন} - \text{নে,} \qquad \text{কৈ} \quad - - - - - \text{সে} \end{array}$$

$\overset{7}{\text{।}} \overset{8}{\text{।}} \overset{+}{\text{।}} \overset{0}{\text{।}} \overset{2}{\text{।}} \overset{0}{\text{।}}$

... কে, হ - য - - কো - - , ত না - হি

$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|} \hline 7 & 8 & + & 0 & 2 & 0 \\ \hline \text{—} : \text{ধ.প} & \text{ধ} : \text{প} & \text{প} : \text{প} & \text{ধ} : \text{ধ} & \text{স} : \text{স} & \text{ধ} : \text{ধ} \\ \hline \dots & \text{ঠৌ} & - & \text{রে,} & \text{বি} & - & \text{ন} & \text{পা} & - & - & - & - & - & - \end{array}$

$\overset{7}{\text{স}} : \overset{8}{\text{স}} \mid \overset{+}{\text{ধ}} : \overset{0}{\text{ধ}} \mid \overset{2}{\text{র}} : \overset{0}{\text{স}} \mid \overset{2}{\text{প}} : \overset{0}{\text{প}} \mid \overset{0}{\text{গ}} : -$
 - - - - - থ - র - কে।

$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline 3 & 8 & + & 0 & 2 & 0 & & \\ \hline | - || \text{প} | \text{.} - : \text{গ.গ} || \text{স} : - | \text{ধ,} : \text{স} | - : \text{র} | \text{গ} : - | \\ \hline \end{array}$
 ভা - - ক-ত। তো - - য জ - - গ নি - -

$\overset{0}{|}$ $\overset{8}{|}$ $\overset{+}{|}$ $\overset{0}{|}$ $\overset{2}{|}$ $\overset{0}{|}$
 | গ ; র | গ : ধ | প :— | — : স' | — :— | ধ : স' |
 ছা - - র - গ - কে, পা - - প ছা .

$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline \overset{7}{\text{—}} : \text{ধ} & \overset{8}{\text{প}} : \text{—} & \overset{+}{\text{প}} : \text{প} & \overset{0}{\text{গ}} : \text{গ} & \overset{2}{\text{প.প}} : \text{র} & \overset{0}{\text{গ}} : \text{—} \\ \hline - - \text{ব} - \text{ঘ,} & \text{ত} - \text{ন} - \text{য} - \text{ন} & \text{তে} - - & \text{হা} - - & & \end{array}$

^৬ | র : র.স | ^৪ র : স || গ : — | ^০ গ : প | ^২ ধ : ধ | ^০ ধ.প : স' |
 - - - - -
 বো - - - - - রি; হ - - - - - ম - তো ব - হাঁ

| — :^৩র' | জ'^৪ :— | ধ⁺ :জ' | জ'^০ :র' | গ'^২ :র' | জ'^০ :স' |

... গ - রে, লা - - - - -

ধ : ধ | ধ : প | ধ : ধ | স' : — | ধ : প | প : গ | — ॥
 - জ - কে - দ - র - দ র - হে ।

ভূপালী, ধামার।

‘বাজত ডফ’*।

আস্বায়ী। (ধীরে)

২ ০ + ০ ২ ০ ৩

বা - জ - ত ড - ফ বী - ণ মৃ - দ - - - দ,

+ ০ ২ ০ ৩ + ০ ২ ০

ঐ - র সু - র স - - জ - ত - সো, স - ব ঞ - গি - য - ন মি - ল...

অন্তরা।

৩ + ০ ২ ০ ৩ + ০ ২ ০

... হো - রি। (বা - জ - ত ড - ফ।) ঐ - সী যা - কি

৩ + ০ ২ ০ ৩ + ০ ২ ০

ম - ত, ঐ - সী লে তা - - ন, উ - প - জ ফি - র যৈ - সে

বাঁট।

৩ + ০ ২ ০ ৩ + ০ ২ ০

... ... হো - রি। (বা - জ - ত ড - ফ।) বা - জ - ত ড - ফ বী - ণ মৃ - দ -

৩ + ০ ২ ০ ৩ + ০

দ, আ - ব - র সু - র স - জ - ত সো স - ব ঞ - গি - য - ন মি - ল হো - রি।

* এই গানটি যে রূপ খাদে নামে, ইহা, কণ্ঠ বিশেষে, একটু উচ্চ স্বরের ধরনে গাইলে ভাল।
 যা :— যথা সিকিষা কোদল-গ।

ভূপালী, ঝাঁপতাল।

'স্বরয় হিন্দ'।

আহুয়ী। (ক্রত)

সু - - র-য হি - ন্দ, র-স রা - জা ড - য়ো, যা-কে
 তা - প তে-জ তে-গ-ল র-জ-তা রা - য-ন আ - ব-র।
 অম্বর।
 ১.স-প্ত-দ্বী-প ন-ও খ-ও দে-শ দে-শ অ-নু-যা-নি,
 র-স - না স-প্ত প্ত-না ভূ - পে-য়া ই - খ-র।
 ২.তা - তে ল - ও-ন প-ত ড-র ড-র অ-জ-ভূ-তা
 ক-র - ৭ লা-গি ভূ - যা স-র-স গ-ড যো-ধ-পূ-র।

হেমখেম, চোতাল।

'সব মিলি গাও'।

আহুয়ী। (ধীরে)

সু-খরম।

স - ব মি - - লি, গা - - ও - - রি, মি - - লি য় -
 জ - লা - চা - - রে, ... আ-জ ব-খা - - ও, যো -

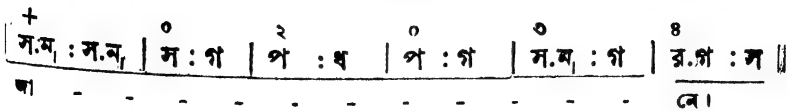
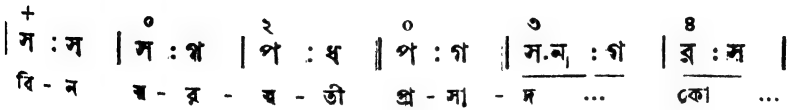
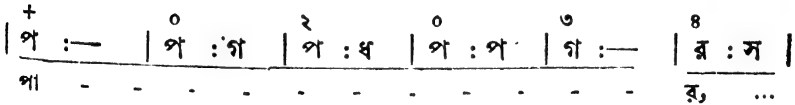
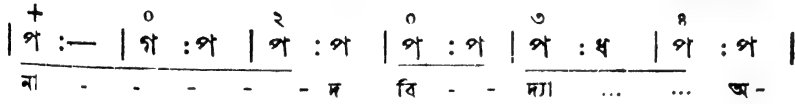


দেশকার, চৌতাল ।

'নাদ বিজ্ঞা' ।

মা-খরজ । (মধ্যগতি)

নবুলকিশোর ।



ଅବତାର ।

$\overset{+}{\text{ପ}} : \text{ପ} \mid \overset{0}{\text{ଧ.ପ}} : \text{ମ} \mid \overset{2}{-} : \text{ମ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : - \mid \overset{3}{\text{ମ}} : \text{ମ} \mid \overset{8}{-} : \text{ମ} \mid$
 ମ - - - ଷ୍ଟ ସୁ - - ର, 'ତି - - ନ ଗୁ - - ସ,

$\overset{+}{\text{ମ}} : \text{ଗ} \mid \overset{0}{\text{ର}} : \text{ଗ} \mid \overset{2}{\text{ର}} : \text{ମ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : \text{ଧ} \mid \overset{3}{\text{ମ}} : \text{ର} \mid \overset{8}{\text{ମ}} : \text{ନ.ଧ} \mid$
 ଏ - କ - ଇ - ମ ସୁ - ର - ହ - ନା, ବା - ଇ - ମ

$\overset{+}{\text{ନ}} : \text{ଧ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : \text{ମ} \mid \overset{2}{-} : \text{ମ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : \text{ମ} \mid \overset{3}{\text{ମ.ମ}} : \text{ଧ} \mid \overset{8}{\text{ମ}} : \text{ଗ} \mid$
 ଶୋ - ର - ତ କି ସୁ - ର - ତ ରା - - - ଧି;

$\overset{+}{\text{ମ}} : \text{ଗ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : \text{ଧ} \mid \overset{2}{\text{ମ}} : \text{ମ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : \text{ଗ} \mid \overset{3}{\text{ର}} : \text{ମ} \mid \overset{8}{\text{ନ.ଧ}} : \text{ନ.ଧ} \mid$
 ଧ - ର - ଣ, ସୁ - ର - ଣ, ତା - - ନ, ମ - ର - ନ -

$\overset{+}{\text{ଧ.ମ}} : \text{ଧ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : \text{ଧ} \mid \overset{2}{\text{ମ.ନ}} : \text{ର.ନ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : \text{ଧ} \mid \overset{3}{\text{ମ}} : \text{ଧ} \mid \overset{8}{\text{ମ.ଗ}} : \text{ମ} \parallel$
 କୋ ଅ - ନୁ - ଯା - - - - - ନେ ।

ମଞ୍ଜୁରୀ ।

$\overset{+}{\text{ମ}} : \text{ଗ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : \text{ମ} \mid \overset{2}{-} : \text{ମ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : - \mid \overset{3}{\text{ମ}} : - \mid \overset{8}{\text{ମ}} : \text{ମ} \mid$
 ବା - - ନୀ, ବି - ବା - ନୀ, ଅ - ନୁ -

$\overset{+}{\text{ମ}} : \text{ଧ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : - \mid \overset{2}{\text{ମ}} : \text{ମ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : \text{ମ} \mid \overset{3}{\text{ଧ}} : \text{ମ} \mid \overset{8}{\text{ମ}} : \text{ଗ} \mid$
 ବା - - ନୀ, ମ - ଯ - ବା - - - ନୀ;

$\overset{+}{\text{ଗ}} : \text{ଧ} \mid \overset{0}{\text{ଧ}} : \text{ମ} \mid \overset{2}{\text{ଗ}} : \text{ମ.ଗ} \mid \overset{0}{\text{ଗ}} : \text{ର} \mid \overset{3}{\text{ଗ}} : - \mid \overset{8}{\text{ର}} : \text{ମ} \mid$
 ଷ୍ଟ - ଛ, ମା - ଲ୍ୟ - - ଛ, ମ୍ୟ - - କୀ - - ର - ଣ;

$\overset{+}{\text{ମ.ନ}} : \text{ର} \mid \overset{0}{\text{ଗ}} : \text{ମ} \mid \overset{2}{\text{ମ}} : \text{ମ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : \text{ମ} \mid \overset{3}{\text{ଧ}} : \text{ମ} \mid \overset{8}{\text{ମ}} : \text{ଗ} \mid$
 ଷ୍ଟ - ଛ, ବି - - ଛ - ତ; ନେ - - ଯ, ବି - ର - ଣ,

$\overset{+}{\text{ମ}} : \text{ଗ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : - \mid \overset{2}{\text{ମ}} : \text{ମ} \mid \overset{0}{\text{ମ}} : \text{ମ} \mid \overset{3}{\text{ଧ}} : \text{ମ} \mid \overset{8}{\text{ମ}} : \text{ଗ} \mid$
 ଅ - - - ଛ - ର, ରା - - ଣ ଛ - - ମ -

+ ০ ২ ০ ৩ ৪
| প : গ | প : — | প : — | প : প | ধ : প | প : গ ||
সো সা - - - - - ধো। ...

আভোগ।

+ ০ ২ ০ ৩ ৪
| প : ধ | স : স | স : স | স : স | — : স | — : স |
ক - হ - ত ন - স্ব - ল কি : শো - - র, যা

+ ০ ২ ০ ৩ ৪
| স : — | গ : র | গ : র | স : ন : স : ন | র : স : ন | স : ধ |
বা - - ক : বা - - গী প্র - - - - - স - - - স্ব

+ ০ ২ ০ ৩ ৪
| স : — | প : ধ | স : স | প : ধ | প : প | গ : প |
হো - - যে দি - - জে ব - র,

+ ০ ২ ০ ৩ ৪
| গ : গ | প : ধ : স : ন | র : স : ন | স : ধ | প : ধ | প : গ : প ||
অ - ব ক-বি - তা চা - - নে।

বেলাবলী, চৌতাল।

‘আজ ফুলি’।

আহ্বায়ী। (বিসম্বিত)

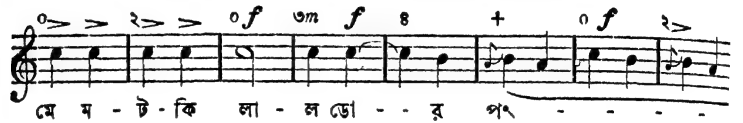
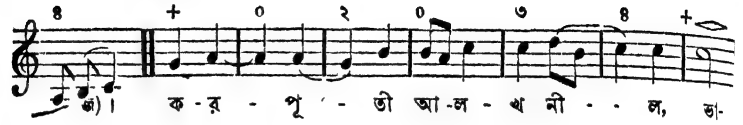
৩ ৪ + ০ ২ ০ ৩
আ - - - - - জ ফু - - - - - লি, বং - শী

৪ + ০ ২ ০ ৩ ৪ +
লে বৈ - - র-ণ ... মা - নো, স্ব - টা উ - -

০ ২ ০ ৩ ৪ + ০ ২
ম - - ডা, তা - - রা - - স্ব-ণ এ - সি ... লা -



অন্তরা।



সম্বারী।



দুন। (সম্বারী)



এ - ক ঠা - ও-রে ব-না ... র-হি যৌ - - ব - - ন শো-
আভোগ।
চ - ঞ্জ-ল শ - শী, প্র - ভা - ক - র,
আ - দি অ - - ক্ত রা - - - ধি কু-য়া - - প -
ডি ব-না ব - - না ধ-ন ধ-ন। ...

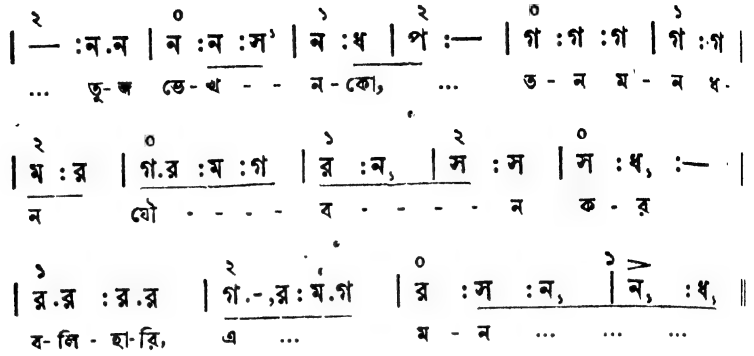
বেলাবলী, কপক ।

‘এ মনকে অঁধ’।

साहाय्यी । (दिलचिंत)

ଗଠ-ଧରଣ ।

१
 सः स | न, : ध, : स | सः - | - : - | सः गः र | न, : र |
 ए य - - न - के ... आ। - - -
 २
 सः - | सः गः ग | यः ग | रः - | न, : सः - | न, : ध, |
 ध छे - - - - - - - - - - -
 ३
 सः न, | गः - : र | सः न, | न, : ध, | रः रः र | गः रः गः र |
 षो - - - लि - रा ... य - न ड - व - न,
 अक्षरा।
 ग. यः - ग | रः सः न, | न, : ध, || पः प | स' - : स' | र' नः स' |
 ... य - न। ... जा - ट - जो टैप दी ...



দেগুগিরবেলাবলী, আড়াচোতাল ।

‘সুখ আনন্দ করো’ ।

আশ্বাসী । (বিলম্বিত)



বিভাস, চোতাল।

উঁচি, চিৎবন'।

আস্থায়ী। (বিদগ্ধিত)

[ভাষুরী-সরগপদ।

০ ৩ ৪ + ০ ২ ০ ৩

উঁ - - চি ... চিৎ - বন কেঁা না - রী, না -

গাধুরী-সসধধ। সধ পপ। পধ গগ। সপপপ। সপ ধ প। সধসধ। পধ পপ। সপ পপ।

৪ + . ০ ২ ০ ৩ ৪ +

রী, র - রে - ন, ঘ - ট - না লা - - গি, ঘ -

সগ গগ। সগ গগ। সর সস। স স প র। স গ স প। স গ র র। সর সস। সসপপ।

০ ২ ০ ৩ ৪ + ০ ২

রি ঘ - - রি, প - ল ছ - ন ও - ট জা - ন।

সসপপ। সগ সপ। সধ ধধ। সধ ধধ। সধ ধধ। সপ পপ। সধ সপ। সপ সস ॥

অন্তর।

০ ৩ ৪ + ০ ২ ০ ৩

(উঁ - - চি চি-।) মৈ যো আ - - ই তৌ-হে লে -

সসধধ। সধ পপ। পধ গগ। সপ সধ। সপ সস। সসপপ। সসপপ। সসপপ।

৪ + ০ ২ ০ ৩ ৪ +

- নে, উ-ঠ চ - লো-রি মে-রে ... জা - - ন; ভো -

সরসস। সর র র। সর র র। সর র র। সগ গগ। সর পপ। সসধধ। সপপপ।

০ ২ ০ ৩ ৪ + ০ ২

ম বি - ন - - রি পি - রা ম - ন বৈ - রা - গী।

সধ ধধ। সধ পধ। সধ ধধ। সধ সস। সসপপ। সপ ধধ। সধ পপ। সধ পপ ॥

বিভাস, ঝাপতাল।

‘করত আসান’।

আস্থারী। (দ্রুত)

সি-ধরু।

+ ৩ ০ ১ + ৩
 | গ : গ | প :-: প | ধ :- | ধ : ধ : ধ | প :- | ধ : ন : ধপ |
 ক - র - ত আ - সা - , ন প - ন, ও - - - ম - ড - তে

০ ১ + ৩ ০ ১
 | প : গ | র : স :- | স : র | গ :-: গ | ধ : প | ন : ধ : প |
 কা - - - ম - কো, মে - - - রে - - - তো মি - যা পী - র

অন্তরা।

+ ৩ ০ ১ + ৩
 | ধ :- | প :-: গ | প :- | গ.র :-: স || প :- | ধ :-: স |
 মী - - - র সা - তে আ - লী। যো - - - ত - তে

০ ১ + ৩ ০ ১
 | স :- | স : স : স | স : র | গ : র : স | ন : ধ | ন : প :- ||
 আ - - - বে, সো - ই জু - র - ত ক - ল পা - - - বে;

+ ৩ ০ ১ + ৩
 | প :- | ধ : প : গ | ধ : প | ন :-: ধ | স :- | স :-: স |
 কু - - - ত - ব যো মা - - - - - নে, আ - - - ল - - - ম

সঙ্কারী।

০ ১ + ৩ ০ ১
 | র : স | ন : ধ : প || গ : গ | প :-: প | প : প | প : প :- |
 আ - - - লী - লী। আ - প - নে সে - ব - ক প - র

+ ৩ ০ ১ + ৩
 | ধ :- | ধ :-: স | স.ন : র | স.ন : ধ.প :- | প : প |
 কী - - - জি - য়ে রো - - - - - ল - - - নি, দু - ধ -

৩ ০ ১ + ৩ ০
 | গ : প :- | গ : র | স :-: - | স :- | র :-: গ | ধ : প |
 সে ক্যা চি - - - ত্তা, যা - - - বে যো চ - লি

আভোগ।

১ + ৩ ০ ১ + ৩
 | গ : র : গ || প : প | ধ :-: স | স :- | স :-: - | স :- |
 লী। ... দী - ন - ছ - তে ব - - - লী, প্রা - -

কেদারা, চৌতাল।

আস্থায়ী।

‘শিউ-শক্তি ঋপ’।

নবলকিশোর।

ম-খরজ। (বিলম্বিত)

তাহুরা-সরমপধ।

কণ্ঠ { $\begin{array}{l} \overset{0}{:} \text{সপ} \mid \overset{0}{\text{গ}} : \text{গ.ন} \mid \overset{8}{\text{র}} : \text{স} \mid \overset{+}{\text{য}} : \text{য} \mid \overset{0}{\text{য}} : \text{য.গ} \mid \overset{2}{\text{য.গ}} : \text{মী} \mid \\ \text{শি} - \text{উ} \text{শ} - - - \text{ক্রি} \text{রু} - - - \text{প} \dots \dots \text{য-} \end{array}$

তাহুরা { সপ | সপ সপ | সর সম | সম যম | সম যম | সম সম |

{ $\begin{array}{l} \overset{0}{\text{প}} : \text{প} \mid \overset{0}{\text{প.মী}} : \text{ধ.মী} \mid \overset{8}{\text{প}} : \text{প.গ} \mid \overset{+}{\text{য}} : \text{র} \mid \overset{0}{-} : \text{স} \mid \overset{2}{\text{স.ন}} : \text{র} \mid \\ \text{রু} - - - - - - - - - - \text{প, আ} - - \\ \text{সপ পপ} \mid \text{স প ধ ধ} \mid \text{সপ পপ} \mid \text{সম রর} \mid \text{সর পপ} \mid \text{স য রর} \mid \end{array}$

{ $\begin{array}{l} \overset{0}{\text{স}} : \text{ন} \mid \overset{0}{\text{ধ}} : - \mid \overset{8}{\text{প}} : - \mid \overset{+}{\text{য}} : - \text{গ} \mid \overset{0}{\text{প.মী}} : \text{ধ.প} \mid \overset{2}{-} : - \mid \\ \text{নু} - - - \text{প} \text{ধ} - - - \text{রে} \dots \dots \dots \end{array}$

| সম পপ | সম ধধ | সপ পপ | সম যম | স প ধ প | সপ পপ |

{ $\begin{array}{l} \overset{0}{\text{স.ন}} : \text{র.স} \mid \overset{0}{\text{য}} : \text{য} \mid \overset{8}{\text{প.মী}} : \text{প} \mid \overset{+}{\text{ধ}} : \text{য} \mid \overset{0}{\text{প.গ}} : \text{য.র} \mid \\ \text{কৈ} - - - \text{লা} - - \text{স} \text{যু} - \text{থ} \text{নি} - \text{বা} - - \\ \text{স স প প} \mid \text{সম যম} \mid \text{সপ পপ} \mid \text{সধ যম} \mid \text{স প যর} \mid \end{array}$

অন্তরা।

{ $\begin{array}{l} \overset{2}{\text{র.ন}} : \text{র} \mid \overset{0}{\text{স}} \parallel \text{সপ} \mid \overset{0}{\text{গ}} : \text{গ.ন} \mid \overset{8}{\text{র}} : \text{স} \parallel \overset{+}{\text{প.মী}} : \text{ধ} \mid \\ - - - \text{স} \mid (\text{শি} - \text{উ} \text{শ} - - - \text{ক্রি}) \mid \text{শী} - - \\ \text{স র র র} \mid \text{সম} \parallel \text{সপ} \mid \text{সপ পপ} \mid \text{সর সম} \parallel \text{স প ধ ধ} \mid \end{array}$

{ $\begin{array}{l} \overset{0}{\text{প}} : \text{স} \mid \overset{2}{-} : \text{স} \mid \overset{0}{\text{স}} : \text{স.ন} \mid \overset{0}{\text{র.স}} : \text{স.ন} \mid \overset{8}{\text{স}} : \text{স} \mid \overset{+}{\text{স}} : \text{স} \mid \\ \text{য গ} - - \text{জা} \text{জ} - \text{টা} - - - \text{জু} - - \text{ট, যু-রু-} \\ \text{সপ সম} \mid \text{পস সম} \mid \text{পস সপ} \mid \text{স র স প} \mid \text{সপ পপ} \mid \text{স সম ধ ধ} \mid \end{array}$

{ $\begin{array}{l} \overset{0}{\text{ধ}} : \overset{2}{\text{ধ}} | \overset{0}{\text{স}} : \overset{2}{\text{ন}} : \overset{0}{\text{র}} : \overset{0}{\text{স}} | \overset{0}{\text{ন}} : \overset{0}{\text{স}} : \overset{0}{\text{ধ}} : \overset{0}{\text{প}} | \overset{0}{\text{প}} : \overset{0}{\text{স}} : \overset{0}{\text{ধ}} : \overset{0}{\text{প}} | \overset{8}{\text{প}} : \overset{8}{\text{প}} | \overset{+}{\text{প}} : \overset{+}{\text{স}} | \\ \text{... টে - - - বী রা - - - জি - ত, ঙে - র} \\ \text{। মধ ধধ । মপ রস । মপ ধপ । মপ ধপ । মপ পপ । মপ মম ।} \end{array}$

{ $\begin{array}{l} \overset{0}{\text{ম}} : \overset{0}{\text{প}} : \overset{0}{\text{স}} | \overset{2}{\text{ধ}} : \overset{2}{\text{প}} | \overset{0}{\text{ম}} : \overset{0}{\text{গ}} : \overset{0}{\text{ম}} | \overset{0}{\text{র}} : \overset{0}{\text{র}} : \overset{0}{\text{ন}} : \overset{0}{\text{র}} : \overset{8}{\text{স}} | \overset{+}{\text{ম}} : \overset{+}{\text{স}} | \\ \text{... বা - - ল মূ - - কু*মা - - লা, দো - -} \\ \text{। মম পপ । মধ মপ । মম মম । মর রপ । মর মম । মম মম ।} \end{array}$

{ $\begin{array}{l} \overset{0}{\text{ম}} : \overset{0}{\text{প}} : \overset{0}{\text{স}} | \overset{2}{\text{প}} : \overset{2}{\text{স}} | \overset{0}{\text{ন}} : \overset{0}{\text{ধ}} | \text{—} : \overset{0}{\text{প}} | \text{—} : \overset{8}{\text{প}} | \overset{+}{\text{ধ}} : \overset{+}{\text{স}} | \\ \text{... উ ক - র বি -} \\ \text{। মম পপ । মপ মম । পপ ধধ । মধ পপ । মম পপ । মধ মম ।} \end{array}$

{ $\begin{array}{l} \overset{0}{\text{প}} : \overset{0}{\text{গ}} : \overset{0}{\text{ম}} : \overset{0}{\text{র}} | \overset{2}{\text{র}} : \overset{2}{\text{ন}} : \overset{0}{\text{র}} | \text{ম} || \text{মপ} | \overset{0}{\text{গ}} : \overset{0}{\text{গ}} : \overset{0}{\text{ন}} : \overset{0}{\text{র}} : \overset{8}{\text{স}} || \\ \text{লা - - - - - ম। (শি - উ শ - - - ক্রি)।} \\ \text{। মপ মর । মর রর । মম || মপ । মম পপ । মপ মম ||} \end{array}$

সঞ্চারী।

{ $\begin{array}{l} \overset{+}{\text{ম}} : \overset{+}{\text{গ}} : \overset{+}{\text{ম}} : \overset{+}{\text{গ}} | \overset{0}{\text{প}} : \overset{0}{\text{স}} : \overset{0}{\text{প}} | \overset{2}{\text{প}} : \overset{2}{\text{প}} | \overset{0}{\text{প}} : \overset{0}{\text{প}} | \overset{0}{\text{প}} : \overset{0}{\text{স}} : \overset{0}{\text{প}} : \overset{0}{\text{স}} : \overset{8}{\text{ধ}} : \overset{8}{\text{প}} | \\ \text{বা - - - যা - - স্ব - র, পী - - তা - - স্ব - র,} \\ \text{: মম মম । মপ পপ । মম পপ । মপ মপ । মপ পপ । মধ পপ ।} \end{array}$

{ $\begin{array}{l} \overset{+}{\text{প}} : \overset{+}{\text{ম}} : \overset{+}{\text{গ}} | \overset{0}{\text{ম}} : \overset{0}{\text{প}} : \overset{0}{\text{স}} | \overset{2}{\text{ধ}} : \overset{2}{\text{প}} | \overset{0}{\text{প}} : \overset{0}{\text{গ}} : \overset{0}{\text{ম}} | \overset{0}{\text{র}} : \overset{0}{\text{র}} | \overset{8}{\text{র}} : \overset{8}{\text{স}} | \\ \text{ক - র জি - শূ - - - ল আ - ব - র প - র - শু ;} \\ \text{। মপ মম । মম পপ । মধ পপ । মপ মম । মম রর । মর মম ।} \end{array}$

{ $\begin{array}{l} \overset{+}{\text{ধ}} : \overset{+}{\text{স}} : \overset{+}{\text{ধ}} | \overset{0}{\text{প}} : \overset{0}{\text{স}} : \overset{0}{\text{ন}} | \overset{2}{\text{র}} : \overset{2}{\text{স}} | \text{—} : \overset{0}{\text{স}} : \overset{0}{\text{ন}} | \overset{0}{\text{স}} : \overset{0}{\text{ন}} : \overset{8}{\text{স}} : \overset{8}{\text{স}} | \\ \text{ভ - - আ অ - - কে শো - - ভি - - ভ,} \\ \text{। ধম ধধ । মপ মপ । মর মম । মম পপ । মপ মপ । মর মম ।} \end{array}$

{ $\begin{array}{l} \overset{+}{\text{ম}} : \overset{+}{\text{গ}} : \overset{+}{\text{ম}} : \overset{+}{\text{গ}} | \overset{0}{\text{ম}} : \overset{0}{\text{প}} : \overset{0}{\text{স}} | \overset{2}{\text{প}} : \overset{2}{\text{প}} | \overset{0}{\text{ধ}} : \overset{0}{\text{স}} : \overset{0}{\text{প}} : \overset{0}{\text{গ}} | \overset{0}{\text{ম}} : \overset{0}{\text{র}} : \overset{8}{\text{ন}} : \overset{8}{\text{ন}} | \\ \text{কে - - - স - - - র বা - - - - -} \\ \text{। মম মম । মম পপ । মপ মপ । মধ পপ । মম রপ ।} \end{array}$

আভোগ।

{ | ^৪র : স | ⁺প.মী : ধ.প | — : স | ^২— : স | ^০স : স.ন | ^৩র.স : স.ন |
 - - স। ছ' - - - - - তো - - - - - তে - যা - রে দা -
 | সর সস || সপ ধপ | সপ সস | সস পপ | সস পপ | সর সস |

{ | ^৪স : স | ⁺স : স | ^০স : ধ | — : স | ^২র : স | ^০ন.স : ধ |
 - - স, জ - - - - - ন' - - - - - য জ - ন - য - কো
 | সস পপ | সস পপ | সস ধধ | সধ সস | সর সস | সস ধধ |

{ | ^৪প : — | ⁺ম.গ : ম.গ | ^০প.মী : ধ.প | — : প | ^২ম.গ : ম.র |
 ... কী - - - - - জে কৃ - পা ...
 | সপ পপ | সধ মম | সপ ধপ | সপ পপ | সধ মম |

{ | ^৩— : র.ন | ^৪র : স | ⁺ম.গ : ম | ^০প.মী : ধ.প | ^২স' : স' | ^০স' : ন : র' |
 ... তো - - - - - র, দি - - - - - জে ভ - ক্তি আ - -
 | সস রর | সর সস | সধ মম | সপ ধপ | সস পপ | সপ রর |

{ | ^৩স' : ন | ^৪ধ : প.মী | ⁺ধ.প : ম | ^০প.গ : ম.র | ^২র.ন : র | ^০স |
 ন - - - - - দ ... প্র - কা - - - - - দ।
 | সস পপ | সধ পপ | ধপ মম | সপ মর | রপ রর | সস |

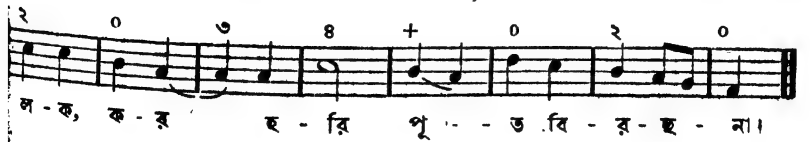
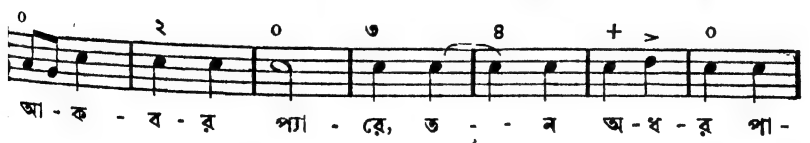
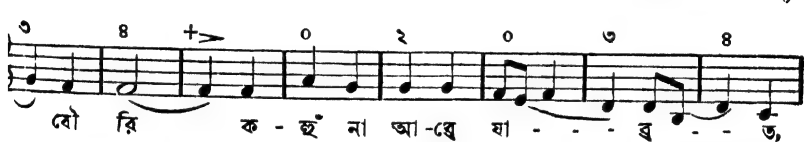
জলধরকেদারা, চৌতাল।

'নাগর রসকর'।

আত্মায়ী। (বিলম্বিত)

ডানসে


 না - - গ - র র - স - - - - - ক - র, স-গি
 ত - হি - রি পি - যা ত - ন স - হাঁ - রো হে, জা - - - - - ক - ত



মাকুকেদারা, চোতাল।

‘সকল গুণ প্রকাশ’।

আস্থায়ী। (ধীরে)

তানসেন।

স - ক - ল গু - ণ প্র - কা - শ ক - র - লে, না - দ

... বি - জা - - র - ণ গু - ণী - য - ন, ... গ - র্জ হ -

র - ণ, প্র - - - গ - - ট সা - র - দা বি -

দ্যা ব - না - - য়ে, আ - - - য়ে য - - দ -

কে কা - - - - - র - ন দী - -

নী। (স - ক - ল) ১. দৌ ... খ - র -

হু - শা ... ক - র সু - র জো - - ত দাঁ - - ডি দ -

র - শ চি - মে - - র ভ - র দাঁ - ডা - ই ক - র,

१ : प | ४ : ग | ० : र | २ : ल.न. | ० : र.न. | ७ : ल |
... पा - व - - स ऋ - रु, को - कि - ला ... र.

অন্তরা ।

$\begin{array}{c} 8 \\ | \text{স} || \\ \text{ট} \end{array}$
 $\begin{array}{c} + \\ || \end{array}$
 $\begin{array}{c} 0 \\ \text{গ} : - \end{array}$
 $\begin{array}{c} 2 \\ \text{গ} : \text{প} \end{array}$
 $\begin{array}{c} 0 \\ \text{প} : \text{স} \end{array}$
 $\begin{array}{c} 0 \\ \text{স} : \text{স} \end{array}$
 $\begin{array}{c} 5 \\ - : \text{স} \end{array}$

জ - হি বে - - লি দ - ল - - কি

$\begin{array}{c} 8 \\ | \text{---} : \text{স' } | \text{স' : ন' : র' } | \text{স' : স' } | \text{---} : \text{---} | \text{স' : স' } | \text{স' : র' } \\ \dots \text{প - ড়া} \quad \quad \quad \text{রে} \quad \text{হাঁ,} \quad \dots \quad \dots \quad \text{ফু} \quad \quad \text{লি} \quad \text{ক.} \end{array}$

$\begin{array}{c} 8 \\ | \text{স}' : - | \end{array}$
 $\begin{array}{c} + \\ \text{স}', \text{ন} : \text{স}' | \end{array}$
 $\begin{array}{c} 0 \\ \text{ধ} : \text{নধ} | \end{array}$
 $\begin{array}{c} 2 \\ \text{স}' : - | \end{array}$
 $\begin{array}{c} 0 \\ \text{স}' : \text{স}' \cdot \text{ধ} | \end{array}$
 $\begin{array}{c} 7 \\ \text{ধ} : \text{নধ} | \end{array}$

নি, সা - বে অ - সি না - - - হি গ.

$\overset{8}{|} - : \text{প} | \overset{+}{\text{প}} : \text{মধ} | \overset{0}{\text{স}} : \text{স} | \overset{2}{\text{র}} : \text{স} | \overset{0}{\text{স}} : \text{ধ} | \overset{7}{\text{ন}} : \text{ধ}$
 - - লি, ফে . র - ত ব - ম রা - জা ... ব.

मशहरी ।

$\overset{8}{\mid} \overset{+}{\underset{\text{ট।}}{\text{প}}} \parallel \parallel \overset{0}{\underset{\text{শা।}}{\text{গ}}} :- \mid \overset{0}{\text{মিগ}} : \overset{২}{\underset{\text{ব,}}{\text{প}}} \mid - : \overset{০}{\underset{\text{হে}}{\text{প}}} \mid \overset{৩}{\underset{\text{জ - ক - গ,}}{\text{মী}}} : \overset{৩}{\underset{\text{পি.}}{\text{প}}} \mid \overset{৩}{\text{প}} : \overset{৩}{\text{প}}$

४ : प | प : प | प : प | प : प | प : ध | ध : - प | प : प
 ग - र, ध - न ध - र - क स - वा - - न गा.

$\overset{\circ}{\text{প}} : \text{গ} \mid \overset{+}{\text{গ}} : - \mid \overset{\circ}{\text{গ}} : \text{গ} \mid \overset{2}{\text{প.মি}} : \overset{\circ}{\text{ধ.মি}} \mid \overset{\circ}{\text{প}} : \text{গ.ম} \mid \overset{\circ}{\text{র}} : \text{র.ন.}$
 গ - - ত কো দৈ - রা - - - - - তে যা -

$\overset{8}{|} \overset{+}{\text{र}} : \overset{0}{\text{ज}} | \overset{2}{\text{ज}} : \overset{0}{\text{गो}} | \overset{0}{\text{ग}} : \overset{0}{\text{गो}} : \overset{0}{\text{ग}} | \overset{0}{\text{ग}} : \overset{0}{\text{ग}} : \overset{0}{\text{ग}}$
 - - उ, ङ - - ग - ले ई - गा - - उ - गा

^১ | গ : গ | ⁺ গ : গ | ^০ গ : গ | ^২ মী গ : গ | ^০ গ : গ | ^৩ প. মী : প. মী
 - - ক, ব - ল ব - ল ঝৈ - ছো ব. চৌ - র

প : গ | গ : গ | র : — | স : স | স : র | র : ন, |
কে ... বাঁ - হা দ - প - নে না আ - -

আভোগ।

র : স || স : — | স : গ | — : প | প : ধ.মী | প : প |
- - ত। কে - - ও - ডা, ক - দ - ম ... ফু -

নধ : স' | র' : স' | স' : স' . ধ | — : স' | র' : স' | নধ.ন : ধ | প ||
লি ... ত - মা - ল টে - গ লং - কে - ত ব - ট।

হাথীর, চৌতাল।

‘আনন্দ ভয়া’।

আস্থায়ী। (ধীরে)

তানসেন।

আ - - ন - - দ ভ - যা রে মো-

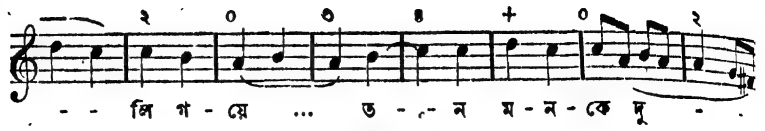
রি প্রা - - - গ - ন - - কে সু - - খ, দু -

খ ... গ - য়ে ... পি - যা - কে মু - খ ... দে - -

অন্তরা।

খো। (আ - ন - - দ।) যো ... ক - - ছু বি - খা মো-

- পৈ বৈ - - - টে, বি - র - হ - ন প - র, ফু - -



সঙ্কারী।



আভোগ।



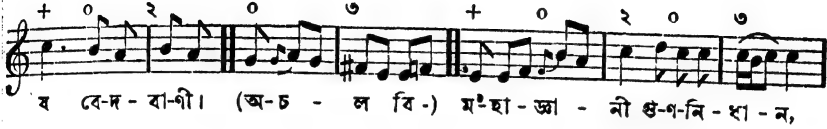
হাস্তীর, ধামার।

‘অচল বিরাজিত’।

আছায়ী। (বিলম্বিত)

তানসেন।





নটকিল্প, ধামার।

ভুলিসি গৌরারণ।

আছারী। (মধ্যগতি)

গা-খরজ।

+ 0 ২ 0 ৩ + 0
 | ম.গ:ধ:- | ন:ধ | স:- | স':ধ:ন | ধ:-:প:- | ম.গ:-: | প:- |
 কু - - - লি - সি গো-রা - র - ণ, ফু - - - ল

+ 0 ৩ + 0 ২ 0
 | প:- | ম:গ:ম | র:-:স:- | স:স:- | গ:- | গ:- | প:-: |
 লি - য়ে ... লি - য়ে; পঁ-চ - র - ল - কে ...

৩ + 0 ২ 0 ৩
 | স':-:স':- | স':-: | র':- | স':- | স':ধ:ন | ধ:-:প:- ||
 ব - ন ফু - - ল লি য়ে ... লি - য়ে।

অস্তুরী।

+ 0 ২ 0 ৩ + 0
 | প:-: | স':- | স':- | স:-: | স':-:স':- | স':ধ:- | স':স' |
 লা - - ম শি - জা - - র ক - রে, ... স -

২ 0 ৩ + 0 ২ 0
 | স':স' | স':-:ধ | প:-:প:- | ম:গ:- | প:- | প:- | ন:ধ:ধ |
 জ - - নী ... দো - - উ ... ঘ - স অ - -

৩ + 0 ২ 0 ৩
 | স':-:স':- | স':ধ:- | র':- | স':- | স':ধ:- | ধ:-:প:- ||
 জ লা - গা - - হু - - ত টেই ... রে। ...

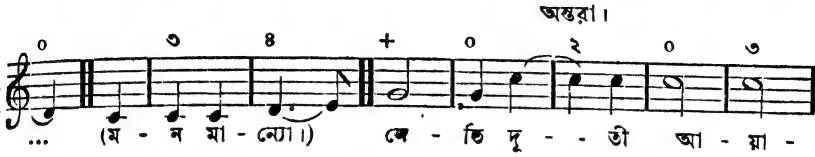
নট, চৌতাল।

আছারী।

'মন মানো'।

(ধীরে)।

৩ ৪ + 0 ২ 0 ৩
 | ম - ন মা - নো , ম - ন মো - হ - ন আ - এ ...
 ৪ + 0 ২ 0 ৩ ৪ +
 ... ম - ন ... মা - - নো মো - কো, মা - ই ত - ব -

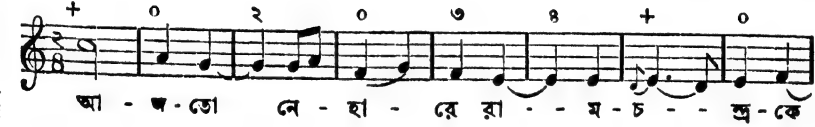


সফর্দা, চোতাল।

‘আজতো নেহারে’।

আছারী।

(ধীরে)।



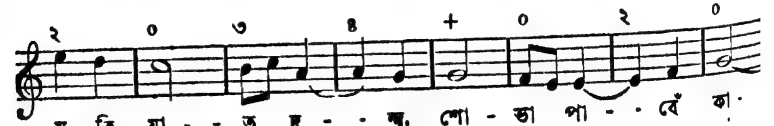
অন্তরা।



সঙ্কারী।



আভোগ।



আলাহিয়া, চোতাল।

‘ব্রজ-নাথ’।

আহাৰী। (বিলম্বিত)

অরুণাস।

ব্রজ - না - থ, ... বো - লা - - - - - ব্র - - - - - ত হৈ, ... চ - লি - - - - - য়ে, ... ক - হু - জা - - - - - ন - - - - - ত হৈ ... এ - - - - - হি - বা - ত ... ই - হা - - - - - নি। (ব্র - জ - ১) ভোঁ - - - - - হি - - - - - কো শ্যা - - - - - ম নে - হা - - - - - র - - - - - ত হৈ, ... তু - - - - - ম - হ - রে ... বি - ন রে ... ন - - - - - হি পী - - - - - স্ব - ত ... পা - - - - - নি। (ব্র - জ - ১) সকারী। ... ই - - - - - ও - বা - - - - - ত ক - হো ... মু -

২ ০ ৩ ৪ + ০ ২ ০
 - - ঋ - সে, - - নি - হি - যা - - ব্রো - - গী - হ -
 ৩ ৪ + ০ ২ ০ ১ ২
 ম - হ - - রি পা - - য়ে - ই - হ ... বা -
 আভোগ।
 ৪ + ০ ২ ০ ৩ ৪
 - - গী। তা - - হি - - তে জা - - ন - - ত
 + ০ ২ ০ ৩ ৪ + ০
 হো ... স - - জ - নি, ... অ - ব যো - - ব
 ২ ০ ৩ ৪ + ০ ২ ০ ৩
 - - ন পা - - য়ে - ত - ই - - - দে - বা - ি

আলাহিয়া, চোতাল।

‘আরজ শুন’।

সা-ধর

আহায়া। (ধীরে)

৩ ৪ + ০ ২
 : প | প : প | ধ.ন : ন | স : স | ন : ধ.ন | ধ.ন : ধ
 আ - র - জ শু - ন লী - - - - জে, ... হ -
 ০ ৩ ৪ + ০ ২
 | প : ন.ধ | ন.ধ : প | ম : ম | ম.গ : - | - : গ | - : ম
 মা - - - - রে রা - ও রা - - - - জা ... বা -
 ০ ৩ ৪ + ০ ২
 | গ.ম : র | - : স | - : স | স : - | স : ম.গ | ম.গ : ম
 বা - - - - হ - - - - রা - - - - ও ... র -

^০প : প | ^৩ন : ধ : ন | ^৪স : স | ⁺ন : স : ন : স | ^০ন : স : ধ : ন |

ত - ন আ - ও - র - ন সিং - - - - -

অন্তরা।

^২ধ : ন : ধ | ^০প || প | ^৩প : প | ^৪ধ : ন : ন || ⁺ধ : - | ^০ন : স |

- - হ। .. (আ - র - জ শু - ন।) তু - ম্হ - রা -

^২- : স | ^০র : ন | ^৩স : স | ^৪- : - | ⁺স : গ | ^০র : গ |

- ই দা . - - - - - ন, ... ও - - - - - গী গা -

^২ম : গ | ^০র : স | ^৩স : ধ | ^৪- : ন : প | ⁺ম : - |

- - র - - - - - ত ... হৈঁ, গ - - -

^০গ : গ | ^২- : গ | ^০গ : ম : - | ^৩গ : প | ^৪- : প | ⁺প : ধ |

ম গ - - - - - ম, চৌ - - - - - র চৌ - - - - - র দে - ধ

^০ন : স | ^২র : স | ^০স : ন : স | ^৩ন : ধ | ^৪- : ন : প |

দ - র - - - - - ন ত - ই ... নে - হা - - - - - ল;

⁺গ : - | ^০ম : প | ^২- : প | ^০ন : ধ | ^৩ন : স |

হ - - - - - ধ দু - - - - - র হো - - - - - ত হৈঁ,

^৪স : স | ⁺স : স | ^০ন : ধ | ^২- : ন : ধ | ^০প ||

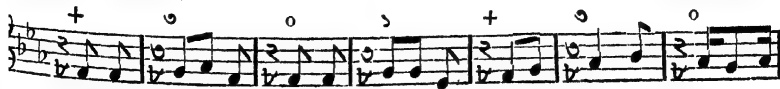
ও - ন - - - - - কে ... স - ম - - - - - ক্ত। ...

কোকব, বাঁপতান।

‘নিপট নিকট’।

আস্থায়ী। (মধ্যগতি)

g♯-ধরজ।



নি-প - ট নি - ক - ট বা - স দে গ - জে তা - -

১ + ৩ ০ ১ + ৩

রি - গি, প - তি - ত ... দী - ব - নি, অ ধ - ম উ -
অন্তরা।

০ ১ + ৩ ০ ১ +

ছা - রি - পি। তে - রো - হি জা - ন ধ্যা - ন, তে -

৩ ০ ১ + ৩ ০ ১

রো - হি স - ম - র - গ; তু ত - র - গ তা - রি - দি।

দেওগিরি, সুরফাক।

‘দেবন দেব’।

আস্থারি। (মধ্যগতি)

+ ২ ৩ + ২ ৩

দে - ব - ন দে - - - - ব, ম - হা - দে - - - - - ব;

+ ২ ৩ + ২ ৩

ত্রি - শূ - ল, থ - প্প - র ড - ম - রু লি - - - - - রে।

অন্তরা।

+ ২ ৩ + ২ ৩

বৃ - থ - ব বা - - - হ - ন, অ - দ্বে বি - ভূ - - - - - তি,

+ ২ ৩ + ২ ৩

গ - রে র - - - ও মা - লা, চ - ক্ষ - মু - ও লা - ট - রি। ... "

কর্ণাট, তেওরা।

‘বিহ্ব হরণ’।

আস্থারী। (মধ্যগতি)

সা-খরজ।

⁺ | স : মগ : ম | ^১ প : ধ | ^২ ন : স' | ⁺ র' :— : নো | ^১ ধ :— | ^২ প :— |
বি - ঘ্র হ - র - ৭ বু - ধ বি' - - না - র - - ক,

⁺ | স' : নো : ধ | ^১ প : ম | ^২ গ :— | ⁺ ম :— : নো | ^১ ধ : প | ^২ ম :— |
না - - র : ক, এ - ক - - দ - ঘ, ল - ঘো -

⁺ | গ : গ :— | ^১ স : স | ^২ গ : র | ⁺ গ :— :— | ^১ স : স | ^২ গ : ম |
দ - র, ধ - র - ধী - ধ - র, গ - ৭ - প - তি

অধরা।

⁺ | প : নো : ধ | ^১ প : ম | ^২ গ :— || ⁺ ম : ম : প | ^১ ন : ন |
গ - রু গ - গে - - - শ। থ - ছি - সি - ছি - কে

^২ স' : স' | ⁺ স' : স' : গ' . র' | ^১ গ' . ম' : গ' | ^২ র' : স' | ⁺ স' : স' . নো : ধ |
দা - তা, স রু - - - দু - - কু - মা - র; আ-প - ন সে-

^১ প : ম | ^২ ম : গ | ⁺ গ : গ : প | ^১ গ : র | ^২ র : স | ⁺ স : ম : গ |
ব - ক প - র কৃ - পা কী - জে, দি - জে স - ক - ল

^১ ম : প | ^২ ন : ন | ⁺ স' :— : স' | ^১ স' . গ' : র' | ^২ গ' : ম' |
গ - গো - প - রি লা - - জ, আ - ও - র ভ - র

⁺ | গ' : র' : স' | ^১ স' :— | ^২ নো :— | ⁺ ধ :— : প | ^১ ধ : প . ম | ^২ গ :— ||
দি - জে ... ধো - রে ক - ক ক - লে - জ।

— — —

শুরুবেনাবলী, চৌতাল।

'রাজা রাম'।

আস্থারী। (বিলম্বিত)

তানসেন।

রা - - জা রা - ' ম, নি - র - - ঞ্জ - ন, ...

হি - - ক্ষ - প - তি, স্ব - ল - তা - - ন কি - ও;

ক - - র - ত - - রে স - ক - ল সৃ - - টি; ড - র -

অন্তরা।

গ'পো - খ - নি - রে। ... রা - - জা। অ - তি প্র - বী -

- - ন, বী - র তা - - ন ন - - ক্ষ - ন, অ - তি

জ - গ - ব - ক্ষ - ন; দা - লি - - ত্র হ - র - গ, গু -

ড ক - র - গ; ম - হা জা - - নী, ও - গ নি - ধা -

- - ন; হ - র হ - - খ - ন রে। ... রা - - জা।

শুরুবেলাবলী, প্রবন্ধ (তালকের) ।

‘তু তাম্রা তারনি’ ।

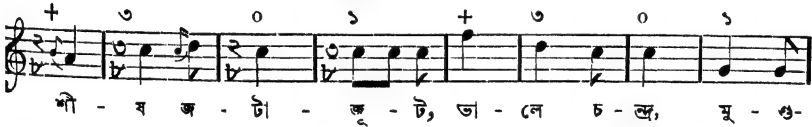
বিসম্বিত ।

আস্থায়ী, চৌতাল ।

নব্বলকিশোর ।



অন্তরা, ঝাঁপতাল ।



সকারী, সুরকাকতাল।

তে - রো প্র - সা - দ - তে 'ক - বি - তা শ - জি হো - ত,
ড - জি মু - জি পা - ব - তে, শ - প - থ তোর ম - ন যা - নি।
আভোগ, তেওরাতাল।
ন - ব - ল - কি - শো - - র - কো ড - জি দি -
জে চ - র - ণ - কো, ... ছ - জো তু - - যা
শ - র - ণ কো - উ দা - - - - নি।

নিসাসাগ*, বাঁপতাল।

'প্রথম তাল'।

আসারী। (মধ্যগতি)

রি-ধর।

স :— | ম : গ : ম | প :— | প :— : প | প : ধ |
প্র - - থ - - ম তা - - ল ছ - র সা -
ম :— :— | প :— | ধ :— : র' | স : ন | ধ : প :— |
ধে, ... ছ - - হি জ - নী, ... যো ...
ম : গ | ম :— : ম | গ : র | স :— : প | ম : গ : র |
জ - ধ মু - - জা বা - - নী, সো দে - ধা'

*ইহাকে কেহ কেহ 'লচাসাগ' বলে।

অস্তুর।

স : - : - || প : প | স : স : স | স : স | - : স : স |
 বে। ... হ - র - ত, ম - ধা, বি - ল - - ধি - ত,
 + স : স | স : স : - | স : স | ধ : প : - | য : - |
 ক - র দে - খা - - বে, ... ' স - -
 গ : ম : ম | গ : গ | স : - : স | স : স | য : গ : ম |
 গ - র, তি - ন ঐ - - য, এ - ক - ই - - শ
 প : প | স : - : স | স : ন | র : স : স | নো : ধ |
 য - র - হ - - ন বা - - ই - শ শু - র - ত -
 প : - : - | প : ধ | নো : ধ : প | য : য | গ : - : - ||
 কি ... সা - ধ - ন ক - র দে - খা - বে।

নিসানাগ, বাঁপতাল।

‘দেবী ভ্রুগী’।

আস্থারী। (মধ্যগতি)

দে - বী দু - র - গী, স - দা শা - খ - র - চ পা - লি - নী, অ -
 সু - র দ - ল দ - ল - নী, দু - খা - ব - র্ত্ত বা - - র্ত্তা - কো,
 অ - প - চ - ল সু - খ - ক - র যো - ধা, প - বি - ত্র বা - সি - নী।

অন্তরা।



ছান্নানট্, ধামার।

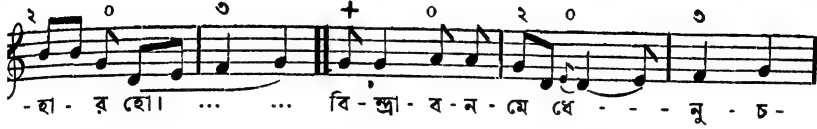
‘কর কান কৈসে’।

আস্থায়ী। (ধীরে)

সুরমাস।



সঞ্চারী।



আভোগ।

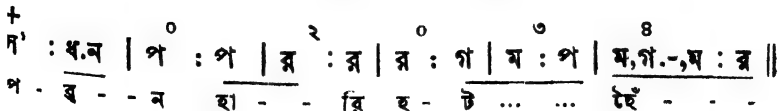
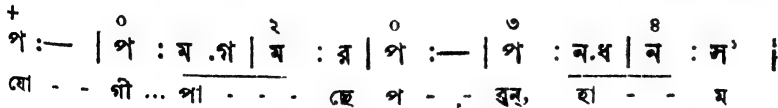
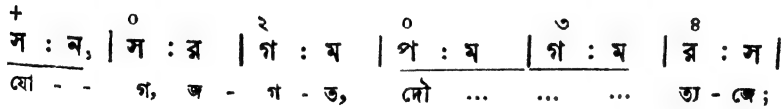
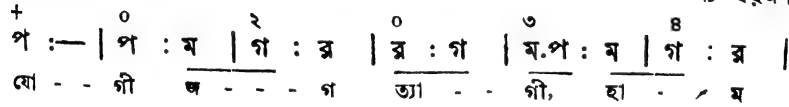


ছায়ানট, চৌতাল।

‘যোগী জগত্যাগী’।

আস্থারী। (বিলম্বিত)

গা-থরজ।



অঙ্কুর।

+
| প : — | প : ^০ন.ধ | ^২ন.ধ : স' | ^০স' : — | ^৩স' : স' | ^৪— : স' |
যো - - গী - - সে ... দে , কা - - - ণ ই - - হাঁ .

+
| স' : স' | ^০স' : ধ | ^২স' : র' | ^০স' : ন | ^৩স' : স'.ধ | ^৪— : ন : প |
সে ... দে ... বো , ধ প্রা - - - ণ, ...

+
| প : — | প : ^০ম.গ | ^২ম : র | ^০র : প | ^৩প : ন.ধ | ^৪ন : ন.ধ |
যো - - গী অ - - - ক্ষে ধূ - - ল, হা - - - ম

+
| ^০স'.ন : স' | ^০ধ : প | ^২ন.ধ : ন | ^০প : প'র | ^৩গ'.ম : প | ^৪ম.গ.-, ম : র ||
ধূ - - - ল - ছ' - কে ... ল - ট হৈঁ। ...

সঙ্কারী।

+
| প : — | প : ^০ম.গ | ^২ম : র | প : — | ^৩প : প | ^৪— : প |
যো - - - গী গ - - লে সি - - জি, হা - - - ম

+
| প : — | ^০ন.ধ : স' | ^২স' : স' | ^০স' : স'.ন | ^৩স' : স'.ধ | ^৪ন : প |
সি - - ক্ত ... হৈঁ - - শ্যা - ম ... গু - - ণ।

+
| ^০ম.গ.-, ম : র | ^০র : গ | ^২ম : প | ^০ম.গ : ম | ^৩র : র | ^৪— : স |
যো - - গী ধ - - রে ... দ - - - গু, হা - - - ম

+
| ^০স : ধ | ^০প : র | ^২গ : ম.প | ^০ম : গ | ^৩— : ম : র | ^৪— : স ||
দ - - - গু - ধা - - রী ... ন-ট ... হৈঁ। ...

আভোগ।

+
| প : — | প : ^০ন.ধ | ^২— : স' | ^০স' : — | ^৩স' : স' — | ^৪— : স' |
আ - - - ব - ন - - - কি আ - - - শা উ - - - যো

+
| ^০স' : — | ^০স' : ধ | ^২স' : র' | ^০স' : ন | ^৩স' : স'.ধ | ^৪— : ন : প |
যো - - গ - - সে বি হা - - - র, ...

+ 0 ২ 0 ৩ ৪
 | প :- | প : ম.গ | ম.র : র | র : প | - : ন.ধ | ন.ধ : স' |
 যো - গ - কি যো - গ্য - ভা ... হো - - - - বে
 + 0 ২ 0 ৩ ৪
 | স' :- | স' : স'.ধ | - .ন : প | প.র : র | গ.ম : প | গ.ম : র ||
 হো - - গী ক্যা ঘ - টা হৈ।

গৌরসারঙ্গ, চোতাল।

‘এ সখি নন্দকুমার’।

আত্মায়ী। (দিলস্থিত)

মুরদাস।

+ 0 ২ 0 ৩ ৪ +



• এ ... স - - খি, ন - ন - কু - মা - - র

0 ২ 0 ৩ ৪ + 0 ২



বা - - ল - প - ন - - মে ... মে - - - - রো

0 ৩ ৪ + 0 ২ 0 ৩



... ... ম - - ন হ - - - র লি - - - -

অন্তরা।

8 + 0 ২ 0 ৩ ৪



নো। জী - ও - - রি এ - কে - লা, তু - ম্হা - - রি

+ 0 ২ 0 ৩ ৪ +



ন - য - ন - ন - নো ম - রি যা - - - ত; যো -

0 ২ 0 ৩ ৪ + 0 ২



• রি ... জী - - মা - কি দু - খ দু - - - - ন

সঙ্কারী।

০ ৩ ৪ + ০ ২ ০ ৩

দি - - - - - ন। শা - - - - - য়ে - - - - - স - লো - - - - - ন

৪ + ০ ২ ০ ৩ ৪ +

কা - ন্হ বা - ট রো - - - - - কে চা - - - - - ভ - য়ো; মো -

আভোগ।

০ ২ ০ ৩ ৪ + ০ ২

- সো বো - লা - য়ে ... গ - - - - - য়ে। অ - ধ - র - ৭ - কো

০ ৩ ৪ + ০ ২ ০

র - স লি - - - - - ন্যো, কো - - - - - ন - সি ... বো - লা - -

৩ ৪ + ০ ২ ০ ৩

য়ে পা - - - - - য়ে, যু - খ - সো ... ল - গা - য়ে লি -

৪ + ০ ২ ০ ৩ ৪

- ন্যো; বা - শ - রী বা - জা - য়ে যা - - - - - দু কি - - - - - ন্যো।

শঙ্করা, চৌতাল।

‘তেরো পরতাপ’।

গ-ধরুজ। (বিদগ্ধিত)

আত্মায়ী।

তানসে।

০ ৩ ৪ + ০ ২

| স :- | ন :- | র : স | ন : ধ | প : ন | ধ : স |

তে - - - - - রো প - র - - - - - তা - - - - - প

০ ৩ ৪ + ০ ২

| ন : ন | - : স | স : স | র : গ | মী : প | গ : ব |

ব - কো, ... শা - হে - ন শা - - - - -

^০র : গ | ^৩স : র | ^৪ন : স | ⁺প : — | ^০মী : ধ | ^২প : গ |
- - - - - হ, তে - - - - - রি ধাঁ - ক শু -

^০র : গ.ম | ^৩গ : — | ^৪র : স | ⁺ন : — | ^০স : গ | ^২গ : র |
ন - ত চৌ - - - - - যু - গ, মা - - - - - ন - ত হৈঁ।

অন্তরা।

^০স : — | ^৩ন : — | ^৪র : স || ⁺প : — | ^০প : ধ | ^২ন.ধ : স |
(তে - - - - - রো. প - র -) হা - - - - - ত যো - - - - - ড়ে

^০স : স | ^৩র : স | ^৪স : — | ⁺ন : ধ | ^০ন : ধ | ^২প : — |
ন - জ - র লি - য়ে, ... আ - - - - - ব - ত হৈঁ,

^০প : — | ^৩ধ : ধ | ^৪ধ : ন | ⁺প : — | ^০ধ : প | ^২প : মী |
তে - - - - - রো য - শ ... কো - - - - - উ ন - হি ..

^০গ : র | ^৩গ : র | ^৪স : — | ⁺ন : — | ^০স : গ | ^২গ : র ||
বা - খান শ - খে, ... দে - - - - - খ - ত হৈঁ।

শকরা, ঝাঁপতাল।

‘নিউর ডর নমাই’।

আস্বাদী। (মধ্যগতি)

সুরতসেন।

⁺ ^৩ ^০ ^১ ⁺ ^৩ ^০ ^১
নি - ড - র ড - র ন - মা - ই, শা - হে জ - হা - জী - র

অন্তরা।

⁺ ^৩ ^০ ^১ ⁺ ^৩ ^০ ^১
ব - ল রী - র রা.জা রা - য়। ঐ - লি অ - টি - ল স - হ - সু

কো - - - স ধা - বে; আ-ব-র ন-র-ন-কো
সঞ্চারী।

খ - ঙ-ন না-চা - বে! আ-প ব-গী, ত-প ব-গী,

শা - হে মোর - - দ-ন ঠৈ - র-ন-কো শি-র খ-র খ-প
আভোগ।

ভ-র-ত বাঁ-চা - বে। শা - হে জ-হাঁ কু-নন্দ,

জ-গ-ব-দ-ন, যা - কো গী-ত সু-র-ত-সে-ন গা-বে।

বেহাগ, চোতাল।

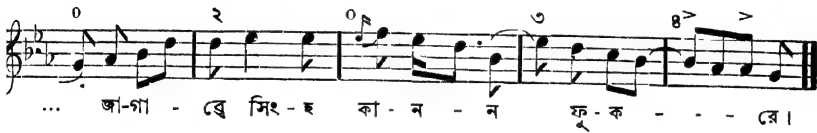
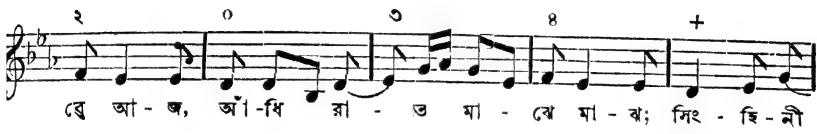
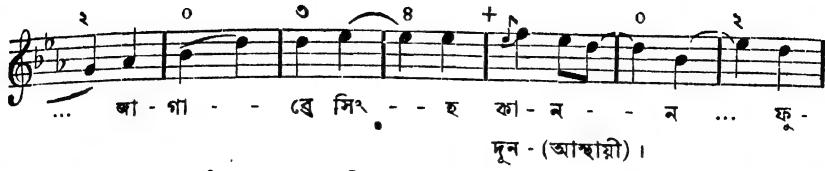
সাঁইতো না আবে।

আস্থায়ী। (বিলম্বিত)

তানসের।

সাঁ - - ই-তো না আ - - বে আ - জ, আ-ধি

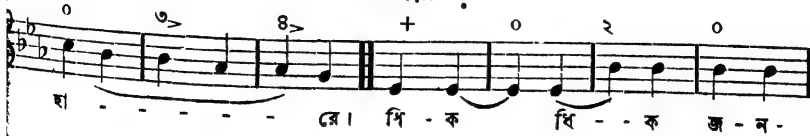
রা - - ত যা - - বে যা - - য়, সিং - হি-নী

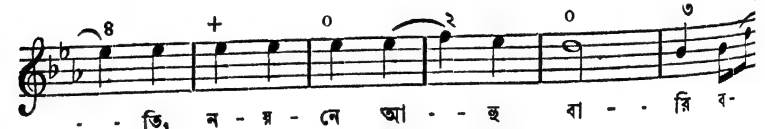
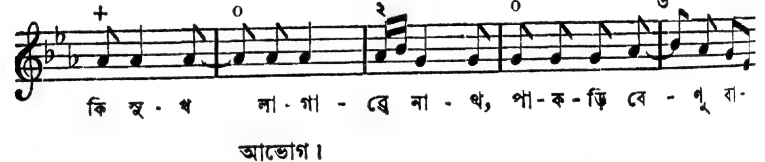
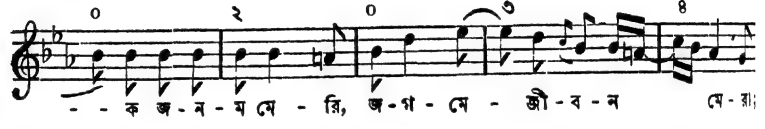


অন্তরা।



সঙ্কারী।





⁺ | গ : য : প : য | ^২ গ : গ | ^৩ — : — : স : — | ⁺ ন : — : প : — |
বি - ধ - না - কি গ - তি কা - - - -

আভোগ।

^২ | ন : ন | ^৩ স : — : — : — || ^৩ ⁺ প : প : ন : — | ^২ স' : স' |
য - - স - - রে। দা - - - য - - - ক

^৩ | স' : স' : — : — | ⁺ স' : — : ন : ধ | ^২ প : স' | ^৩ ১ম বার। ^৩ ন : — : — : — ||
হ - ধ দ - - ঞ্জ - ন ষা - - মী;

[^৩ ২য় বার।] ⁺ | ন : — : প : — | প : স' : স' : স' | ^২ ন : ন | ^৩ প : প : প : ধ |
মী; ছো, নি - ণ দি - ন, ত - ত - ছ - ন - - ন - ত

⁺ | নো : নো : ধ : প | ^২ য : য | ^৩ — : গ : গ : — য |
স - য - র - ণ ত - রে ক - রে।

⁺ | গ : — : স : ন | ^২ স : — | ^৩ স : — : : ||
প - - - - র ত্র - - ক্ষ।

বেহাগড়া, সুরকাকতাল।

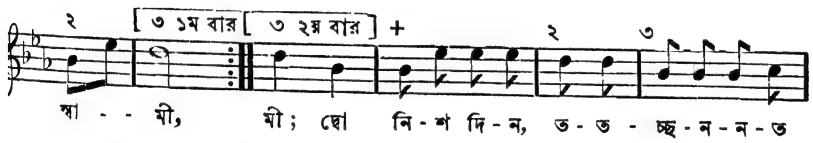
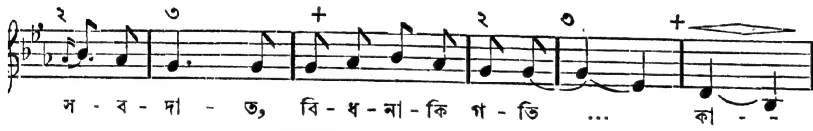
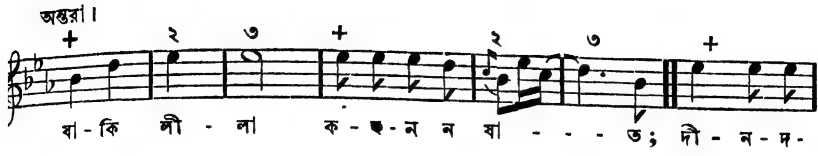
‘পরব্রহ্ম গোবিন্দ’।

আস্থারী। (মধ্যগতি)

গা-ধর।

প - র - ব্র - হ্ম; গো - বি - ঞ্জ, না - রা - র - ণ

গো - পা - ল, জ - গ - ত ও - রু, পু - র - ণ হ - রি হ - রি।



গার, চোতাল :

‘শিখ কস ন তু’।

আছায়ী। (ধীরে)

গা-থরম।

^০ | স : র | ^৩ স : নো.ধ | ^৪ নো.ধ : ন.স | ⁺ ম : - | ^০ গ : ম | ^২ গর : স |
শি - থ ক - স ন তু মা - - - - - নো,

^০ | র.গ : র | ^৩ স : স.ন | ^৪ স : স | ⁺ নো.ধ : - | ^০ নো : ধ | ^২ প : ম |
মে - - - - - রে ম - - - - - ন, কা - - - - - . পী না - ম

^০ | নো.ধ : নো.ধ | ^৩ ন : স | ^৪ - : স | ⁺ র : গ | ^০ র : স | ^২ ন : স ||
লে - - - - - ত তাঁ - - - - - হে অ - - - - - ল - স ভৈ - ন।

অন্তরা।

^০ | স : র | ^৩ স : নো.ধ | ^৪ নো.ধ : ন.স || ⁺ ম : নো.ধ | ^০ নো.ধ : ন | ^২ স : স |
(শি - থ ক - স ন - তু) ক - ল - হ, নি - - - - - দ

^০ | স : ন | ^৩ স : স | ^৪ স : - | ⁺ স : ন : স | ^০ র : র.গ | ^২ র : স.র |
ব্য - স - - - - - ন - মে, বী - - - - - ত - ত দি - ন

^০ | স : ন : স | ^৩ নো.ধ : নো | ^৪ ধ : প | ⁺ ম.গ : ম.গ | ^০ গ : গ | ^২ ম : প |
রে যু - - - - - র - ধ; জা - - - - - ন - ত ন - দি

^০ | ম.গ : ম | ^৩ র : ম.গ | ^৪ ন : প | ⁺ ম.গ : ম | ^০ গ : র.গ | ^২ র : স ||
ভ - - - - - ত্তি, জা - - - - - সোঁ হো - - - - - ত নি - ধ - দ।

সঙ্কারী ও আভোগ।

^০ | স : র | ^৩ স : নো.ধ | ^৪ নো.ধ : ন.স || ⁺ স : - | ^০ র : র | ^২ - : গ : স |
(শি - থ - ক - স ন - তু) অ - - - - - ব - হু - - - - - ভে

^০ | নো.ধ : নো.ধ | ^৩ ন : স | ^৪ স : স | ⁺ গ : - : ম | ^০ র : গ | ^২ ম : প |
লে - - - - - ব চ - র - ন, ভা - - - - - ব - সো ক -

^০ম.গ : ম | ^৩গ : গ.ম | ^৪র : স | ⁺স : — | ^০স : ম | ^২গ : গ |
 রে ... বা - খা - - - ন ; যা - - - হু - য় ঘোম্

^০ম.গ : ম | ^৩র : গ | ^৪ম : প | ⁺ম.গ : ম | ^০গ : —.ম | ^২র : স |
 ত্যা - - - গী ছ - ল প্র - প - - - ফ - আ - বে

^০স : স' | ^৩স' : স' | ^৪ধ.মো : প | ⁺ম.গ : —.ম | ^০গ : গ | ^২ম : প |
 ন - র - - গ, তু অ - - ব আ - - - ন - দ্য হো - বে,

^০ম.গ : —.ম | ^৩র : গ | ^৪ম : প | ⁺ম.গ : —.ম | ^০গ : র.গ | ^২র : স ||
 চ - - - ণী - কা - - কে পা - - - র স - ব - ল।

কামোদ, চোতাল।

‘ঝুলত পাটকি’।

আস্থারী। (ধীরে)

গ-ধরজ।

^০মু - - - ল - - - ত, ^৪পা - - - ট - - - কি

^০ডো - - - র ^৩ধ - রি, ^৪... ^০হ - রি ^২রা - খা

^০... ^৩স - নে - হা, ^৪হ - রে ... ^০ছি - - রা

^৪... ^০ভে - - - - মে। ^২(মু - - - ল - - - ত)।

অন্তরা।



সঙ্কারী।



আভোগ।





খান্ধাজ, চৌতাল।

‘বংশী ধুন সো’।

আছায়ী। (বিলম্বিত)

রি-খরজ।

+ 0 2 8 + 0 2
| ন : — | স' : — . ন | স.ন : র' | স' : স' | নো : ধ | — : ম |
বং - - শী ধু - ন সো ... মা - ঝা - - রে

+ 0 2 8 + 0 2 8
| ম : — | প : প | পস'.স' : নো | ধ : — | প.ম : — .প | গ : গ |
বা - - জ - ত ... বৃ - - দ্ধা - - ব - ম,

+ 0 2 8 + 0 2 8
| স : — | স : ম | গ : ম | প.ম : নো.ধ | নো.ধ : ন | স' : স' |
র - - জ ধু - ম - ডি র - হো স - ঘ - ন,

+ 0 2 8 + 0 2 8
| র' : র' | র'.গ' : স' | স' : র' | ন : স' | নো : ধ | প : ধ ||
গ - র - জ - - ত বা - - দ - র প্র - মা - - ন।

দুন- (আছায়ী)।

+ 0 2 8 + 0 2 8
| ন : স.ন | স'.ন.র' : স | নো.ধ : — . ম | ম' : প.প |
বং - শী ধু - ন - সো ম - ঝা - রে বা - - জ - ত

+ 0 2 8 + 0 2 8
| পস'.নো : ধ | প.ম.প : গ.গ | স : স.ম | গ.ম : প.ম.নো.ধ |
বৃ - দ্ধা - - ব - ন, র - জ ধু - ম - ডি র - হো

^২ | নো.ধ.ম : স' .স' | ^০ | র'.র' : র',গ'.স' | ^০ | স'.র' : ন.স' | ^৪ | নো.ধ.প.ধ
... স - য - ন, গ - র - জ - ত বা - দ - র প্র - মা - ধ
অন্তরা।

⁺ | ম : ম | ^০ | ম : ধ | ^২ | নো.ধ : নো.ধ | ^০ | ন : — | ^৩ | স' : — | ^৪ | স' : স'
র - হ - স র - হ - - স গো - - পী জ - ন,

⁺ | স' : — .ন | ^০ | স'.ন : র' | ^২ | র' : র' | ^০ | স' : ন | ^৩ | স' : নো | ^৪ | ধ : ধ
দা - - মি - - নী দ - ম - - স্ব , যা - - ত,

⁺ | ম : ম | ^০ | ম : — | ^২ | গ : গ | ^০ | ম : নো.ধ | ^৩ | নো.ধ : স'.ন | ^৪ | স' : স'
ন - য - ন র - ত - ন - - - রে কা - - - রী,

⁺ | র' : — | ^০ | র'.গ' : স' | ^২ | — : স'.র' | ^০ | ন : স' | ^৩ | নো : ধ | ^৪ | প : ধ |
ভৌ হৈ সো হৈ ধ - নু - স বা - - গ।
সঙ্কারী।

⁺ | স' : স' | ^০ | স' : স' | ^২ | — : স' | ^০ | স' : স' | ^৩ | নো : ধ | ^৪ | — : —
চা - ম - র চা - - রু চি - - - ক - গ, ...

⁺ | ম : প | ^০ | প : প | ^২ | স' : নো | ^০ | প : প | ^৩ | ম : ম | ^৪ | গ : গ |
কা - জ - ন ব - স - ন বি - রা - জি - ত ঘ - ন;

⁺ | স : র | ^০ | র : গ | ^২ | প : ম | ^০ | গ : ম | ^৩ | র : স | ^৪ | — : — |
প্যা - - রী ও - - র প্যা - - রে ঘো, ...

⁺ | স : — | ^০ | স : ম.গ | ^২ | ম.গ : ম | ^০ | নো.ধ : নো.ধ | ^৩ | স' : ন | ^৪ | স' : — .স' |
জু - - ট - ত ... জু - - বি - - - কি ছ - টা - ন।
দূর - (সঙ্কারী)।

⁺ | স' .স' : স' .স' | ^০ | — .স' : স' | ^২ | নো.ধ : — | ^০ | ম.প : প.প |
চা - ম - র চা - - রু চি - - ক - ন, কা - ক - ন ব -

^৩স'.মো : ধ.প | ^৪ম.ম : গ.গ | ⁺স.র : র.গ | ^০প.ম : গ.ম |
স - ন বি-রা - জি-ত ঘ-ন; প্যা - রী আ - - র প্যা -

^২র.স :— | ^০স : স.ম,গ | ^৩ম,গ.ম : নো,ধ.নো,ধ | ^৪স'.ন : স',স' ||
রে ছো, ছু - ট-ত ছ - বি - - কি ছ - টা - ন।

আভোগ।

⁺ম :— | ^০ম : নো,ধ | ^২নো,ধ : ন | ^০ন : স'.ন | ^০স'.ন : স' | ^৪— :— |
হ - - দ - ন জি বি - হা - - রী, ...

⁺স' : স' | ^০স' : স' | ^২স' : র' | ^০স'.ন : স' | ^৩মো : ধ | ^৪— : ধ ||
বি - হ - র - ত প - ট মো - - - দি, থো - - সি;

⁺ম :— | ^০ম : গ | ^২— : গ | ^০ম : নো,ধ | ^৩নো,ধ : ন | ^৪স' : স' |
যে - - সে ব - - র - খা ধ - তু - মে,

⁺ম' : গ' | ^০গ'.ম' : র' | ^২স' : র' | ^০ন : স' | ^৩নো : ধ | ^৪প : ধ ||
নি - ক - স - - ত ট - র ছি - প - ত তা - - ম।

মেঘ, সুরকাকতাল।

‘গরজত যন’।

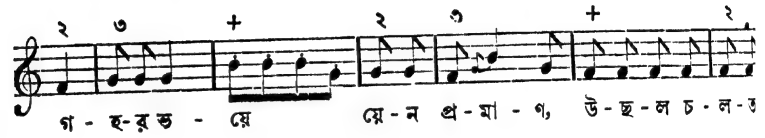
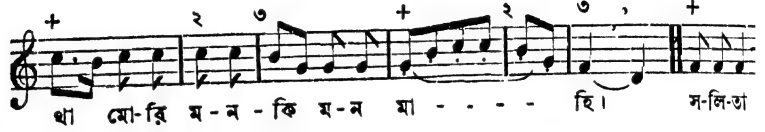
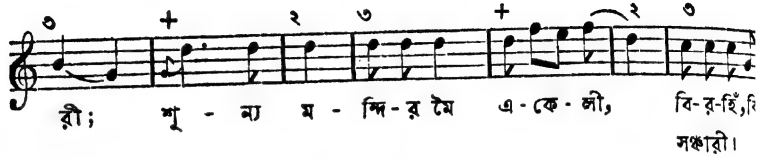
আব্বারী। (মধ্যগতি)

অগিআশ।

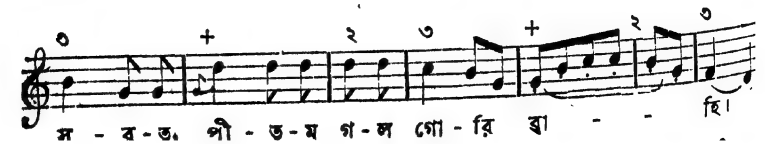
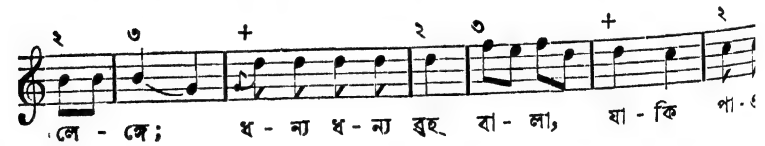
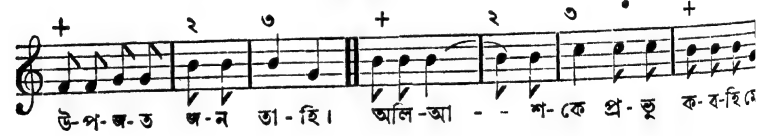
⁺^২^৩⁺^২^৩
গ-র-জ-ত ঘ-ন, ব-র-য-ত মে-ঘা বোঁ - ছা - র-ণ,

⁺^২^৩⁺^২^৩⁺
ক-উ-ক-ক-উ-ক ঢ-ম-ক-উ-রা - ব-ন লা - গি সোঁ, পি-য়া ঘ-রে

অন্তরা।



আভোগ।



হুন্দাবনীসারঙ্গ, চোতাল।

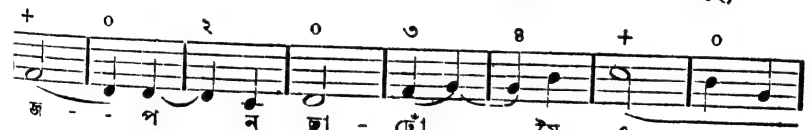
‘অন্ত ন পাবত’।

আম্বারী। (ধীরে)

রায়দাস।



অন্তরা।



সঞ্চারী।



৪ + ০ ২ ০ ৩ ৪
ব - - স - - - জ - - ত সু - - - টি নি-
আজ্ঞা।

+ ০ ২ ০ ৩ ৪ +
হা - - - - - ল ... ক - - রি। রা -

০ ২ ০ ৩ ৪ + ০ ২
ম - দা - - স গু - রু জ - - গম তা - - - - র -

০ ৩ ৪ + ০ ২ ০ ৩
ণ - কো, ... গু - রু জো ন স - রা - - র জ

৪ + ০ ২ ০ ৩ ৪
অ - ম - - তা ধ - - রি

বৃন্দাবনীসারঙ্গ, তেওরা।

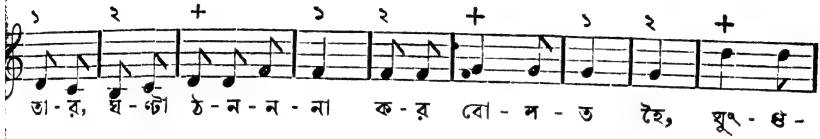
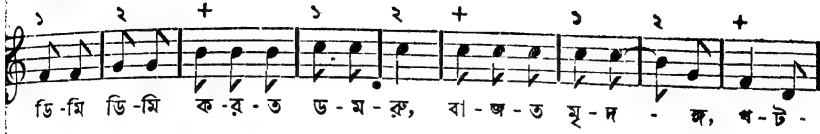
‘তত বিতত ঘন’।

আস্থায়ী। (মধ্যগতি) মৌলানা
১ ২ + ১ ২ +
ত - ত বি - - ত - ত ঘ - ন ভে - দ ক - র, সু - ঘ -

২ + ১ ২ + ১ ২ +
গু - গী গা - য়ে; না - র - দ, তু - সু - র, গু - র জা - নো গ -

১ ২ + ১ ২ + ১ ২ +
- র, পা - য় - পা - য় নি - র - ত ক - র - ত, দে - দে তা

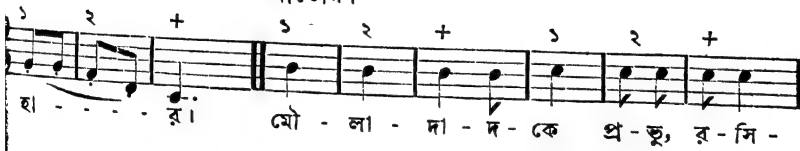
অন্তরা।



সঙ্কীর্তি।



আভোগ।



দেশ, ধামার।

'কাছে ব্রজ'।

আহ্বায়ী। (ধীরে)

মুরদাস।

কা - হে ব্র-জ ছো - ড় চ-লি আ - - রে, যা - ব-ত
 স - জ যু-গ-ল কি-শো - র কি-শো - - রী? তু-রা কা-
 র-ণ বি-ভূ-তি অ-ক্কে ভূ-ষ-ণ ব-না - - ই য-শো-
 ম - ভী মা - ই। ন - - দ
 ম-হা-রা - - জ ত-য়ে বা-ও-রা, ডা-গ-র-মে দে-খ আ-
 য়ে, ক-হ-ত, গ-য়ে প্রা - ণ মো - রি, হা - - হা কা-
 নৃহা ই। লো-ই সে বি-র-হ - ন নি
 র-স ত-য়ে ঠা-ও; ন - ই কু-ছু-ম ন-ব প-জ-ব ন.

আভোগ।

পা - য়ে - রি দা-রি - - ঝা। স-ক-ল গো-পী-য়াঁ। দু - খ

দে - খেঁ অ-ব ভা - নু - জ, ত-বঁ - ত হো ন-য়-ন প-র

বৈ-সে, র-জ-নাথ ক-হে ভা - ই। ...

সুরট, চৌতাল।

‘বাজন লাগী’।

সা-খরজ। (ধীরে)

আস্থায়ী।

অসিআশ।

ম : র | ম : প | ন : — | স' : স' | — : — | স' : — |

বা - - - জ - ন লা - - গী বাঁ

স' : র' | ধ : নো | ধ : — | প : র | — : প | ম : গ : — : ম |

শ - রী ব্র - - জে ন - - দ - লা - -

র : র | স : — | স : — | স : ম | র : ম | প : নো |

ল - ন - কি, শ্র - - - ব - গে শু - ন - ত

প : স' : ন | স' : স' | র' : ধ | নো : ধ | প : প | ধ : ম ||

... সু - - - ধ জু - - - লি ত - ন - কি।

অস্তুর।

ম : র | ম : প || ম : — | প : ন | ন : স' | স' : — |

(বা - - - জ - - - ন)। সু - - - র, শ্র - র - ত, যু - -

^৩ | স' : স' | ^৪ — : স' | ⁺ র' : ^০ ধ | ^০ নো : ^২ ধ | ^০ — : প' | ^০ ম : প'
র - হ - - - না, সম ... ফাঁ - - ক, দি - .

^৩ | প' : ন | ^৪ — : স' | ⁺ র' : — | ^০ র' : র' | ^২ — : র' | ^০ গ' : র' : ম'
ন টে - - র, যে - র যে - র আ - -

^৩ | র' : র' | ^৪ — : স' | ⁺ র' : ^০ নো | ^০ ধ : প' | ^২ ধ : ম' | ^০ ম : র'
য়ে গ - - - য়ে ব - ন উ - প - ব - ন - কি।

সঞ্চারী।

^৩ | ম : র' | ^৪ ম : প' || ⁺ স : — | ^০ ম.র : ম' | ^২ — : প' | ^০ প : —
(যা - - জ - না) ঐ - - সি ধু - - ন বা - .

^৩ | ধ : প' | ^৪ — : প' | ⁺ র' : র' | ^০ নো : ^২ ধ | ^০ নো : প' | ^০ ম : প'
ধ তা - - ন; উ - চা - - রি - - য় শু - -

^৩ | ধ : ম.গ' | ^৪ ম : র' | ⁺ র' : — | ^০ র' : র' | ^২ — : র' | ^০ প : —
হ রা - - - গ; গো - - - - পী গো - বা - .

^৩ | — : ম.গ' | ^৪ ম : র' | ⁺ স : স' | ^০ র' : র' | ^২ ম : প' | ^০ ম : র'
- - রী - - ন নে - র - ত - - ত স - ব ল .

^৩ | ম : র' | ^৪ — : স' | ⁺ স : র' | ^০ ধ : ধ' | ^২ — : প' | ^০ প : প'
- - ট - - ত, অ - - তি গ - - তি লে - .

^৩ | ধ : ম.গ' | ^৪ ম : র' | ⁺ র' : — | ^০ র' : র' | ^২ — : প' | ^০ ম : —
- - ত; ভাঁ - - ত ভাঁ - - ত ভাঁ .

আভোগ।

^৩ | র' : র' | ^৪ — : স' || ⁺ ন : — | ^০ ন : স' | ^২ — : স' | ^০ স' : —
ত - ন - - কি। অ - - লি - আ - - শ - কে .

৩ : স' | ৪ : স' | স' : ধ | নো : ধ | ২ : প | ম : প |
প্র - - কু, বা - - - - - কে বি - হা - - -

০ : স' | ৪ : স' | র' : — | র' : র' | ২ : ম' | ম' : — |
রী - লা - - - ল প্রে - - - ম র - - - স ত - -

৩ : স' | ৪ : স' | স' : ধ | নো : ধ | প : প | ম : প |
র, যা - - - - - সো লে ... লে ব - না - -

৩ : স' | ৪ : স' | স' : — | নো : ধ | ২ : প | ম : প |
ই, তে - - - রি র - - - জ ত - - - রি, অ - ধ -

৩ : স' | ৪ : স' | র' : — | র' : র' | ২ : র' | ম' : — |
রে ধ - - - রি মো - - - হ - ন, জ - গ - -

৩ : র' | ৪ : স' | স'.র' : নো | ধ : প | ধ : ম | ম : র ||
মো - হ - - - ন সু - - - র মু - নি ম - ন - কি।

নটমল্লার, চোতাল।

মাস্তারী। (ধীরে)

‘নব ভবন’।

দুঃস্থিতি।

৩ ০ ২ ০ ৩ ৪ +
ম - - ব ভ - ব - ন, ম - ব রা - ঘ - ব, ম - ব

০ ২ ০ ৩ ৪ + ০
বা - - স, ম - ব আ - - শ, ন - ই কি -



অন্তরা।

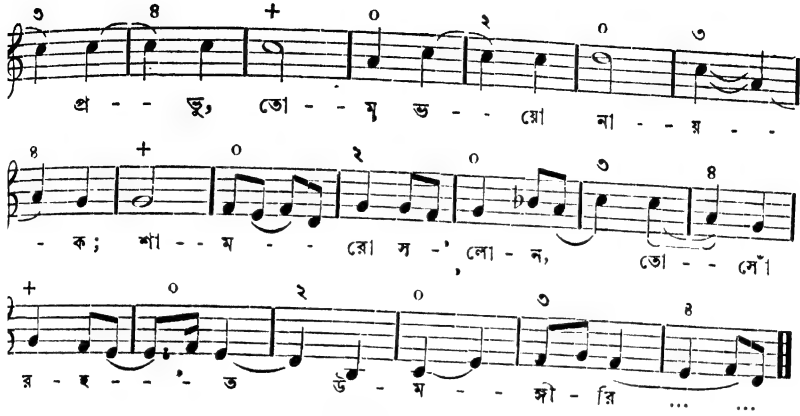


সংসারী।



আভোগ।





জয়জয়ন্তী, ধামার ।

আম্বারী । (ধীরে)

'সখি কাঁপত' ।

রি-খরজ ।



হ-ন; শ্যা-মা ব-হু ন-হি আ - - - - -

ত-নি মি-ন-তি য়ে-রি ক-হি-ও, যা উ-ন-সো;

হু-ব-জা - - কে য-রে-ঠা - - - - - হু, ন-বি।

জয়জয়ন্তী, চৌতাল।

'প্রথম মানে ওংকার'।

আস্থারী। (ধীরে)

বৈজ্ঞান্যের।

অ-থ-ম মা - - - - - নে ওং - - - - - কা - - - - -

দে-ব - - - - - মা - - - - - নে য-হা - - - - - দে - - - - - হু, জা-ন-

ন মা - - - - - নে গো - - - - - র - - - - - ক, বে - - - - - দ মা - - - - -

- - - - - নে ত্র - - - - - ষ্টা। ... বি - - - - - দ্যা মা - - - - - নে

স-র - - - - - স - - - - - তী, ন-দী-য়া মা - - - - - নে গ - - - - -



সকরী।



অভোগ।



গোড়, চোতাল।

'ভুম নয়নমে'।

আম্বারী। (বিলম্বিত)

সদারত

ভূ-ম ন-র-ন-মে ... মা-না কো-কি-ষ-টা-নেউ-ম-ডু-ম-ডু-আ-ই- (ভূ-ম ন-র-ন) প-ল-কে-ধু-ন-সে-গ-র-জ-ত, চ-ক-ল-চ-ম-ক-ত-চ-প-ল-দী-কু-ও-ত-... আ-ই- (ভূ-ম-সঞ্চারী। ন-র-ন) ঔ-র-ব-র-ণ-ধু-র-বা



গোঁড়, চৌতাল ।

‘শ্রামসে ঘন’ ।

১-খয়জ। (ধীরে)

আম্বারী ।

ভানসেন ।

স' :-। স' :-। র' :-। স' :-। স' :-। স' :-। ধনে। :-। প :-। ম :-। প :-।
শা - - য - - সে য - ন - শা - - য, উ - য - ড

সঃ-^০ধনো:পঃ-^৩মণো:-ম:রঃ-⁺মঃ:র^{of}রঃ-^২পঃ^০পঃ।মঃগো:ম।
যু - ম - ড আ - - রো, ম - ম - য - - মদ দু - র - লি

১:-স:- | নো: নো: নো: | নো: স^০ | ন: স^২ | নো: প: গো: | ম:- : প: প: ||
 জ - ন; গ - গ - গ ঘো - র^০ ষ - হ - - রা - - ই।
 অন্তরা।

१: ० ३ ० ७ ४ ०
 १: ५ :- | नः - सः | नः :- | रः सः :- | सः सः :- | नः सः :- | रः :- |
 २-थ ख - ल - ध - र वृ - ऋ, ई - थ से।

অ-তি ধূ-র - - বা - - র ভা - রে

জ-ল-ভ - রে ... দ - ই মা -

অন্তরা।

রে। (ক - র বা-দ-)। পি-য়া

বি - দে-শ, মো - হি নী - ক ন

সো-হা - - বে তা-প - র বি-

র - হি - ন মো - হি আ - - ন সঁ - তা - - বে।

সিন্দুড়া, চোতাল।

আছারী। (ধীরে)

‘মাতা মাতি’

সি-ধরজ।

র :- ম : প | ন : স' | স' :- র' | স' : নো | ধ :- | নো :- |

মা - তা মা - - তী, য - ত - বা - রী,

ধ : প | ম : ধ | প : ম | গো : র | - : র-র | প :- | ম : র |

র - ম - - আ - ব - - ত, গ-ল-কে গু -

^২ : স | ^০ : স | ^৩ : র :— | ^৪ : ম : ম | ⁺ : প :— | ^০ : স' : স' | ^২ : র' : ধ.নো
- রী, ক - র বী - - ৭ লি - রে, চ - র সিং - :

অন্তরা!

^০ : ধ : প | ^৩ : ম.র : গো | ^৪ : র : স || ⁺ : ম : প | — : ন | — : স' : স' | ^০ : র' : র'
হ স - বা - - রী। পু - - জা দে - উ,

^৩ : স' : নো | ^৪ : ধ : প | ⁺ : ম : প | ^০ : স' :— | ^২ : র' : ম' : গো' :— | ^৩ : র' : স'
ভে - - ট দে - ব - - রী, বে - দ প - র

^৪ : স' : র' | ⁺ : স' : নো | ^০ : ধ : প | ^২ : ম.র : গো | ^০ : র' :— | ^৩ : র' : ম
ও - ৭ দে অ - ধি - কা রী, স্ব - র

^৪ : প : স' | ⁺ : স' : স' | ^০ : স' : র' | ^২ : স' : নো | ^০ : ধ : প | ^৩ : ম.র : গো | ^৪ : র : স
স - জী স - র - স স - র - স স - র তা - - রী

সিন্দুড়া, ধামার।

‘কোন তুম হা হা’।

আস্থায়ী। (ধীরে)

সনারঙ্গ

^০ : কো - ন | ^৩ : তু - ম | ⁺ : হা - হা | ... | ^০ : ক - র

⁺ : ছু - টে | ^০ : হো | ^২ : মো - হ - ন, | ^৩ : আ - জ | ⁺ : অ - ব | ^০ : ব - ব - দো - দ

অন্তরা।

⁺ : জী - ন। | ^০ : (কো - ন তু - ম) | ^৩ : স্ব - হ | ⁺ : দি - ন - কি | ^০ : স্ব - ধ

⁺ : ছু - লি | ^০ : গ - রো | ^২ : হৈ; | ^৩ : ম - হা | ⁺ : চ - তু - র | ^০ : প - র

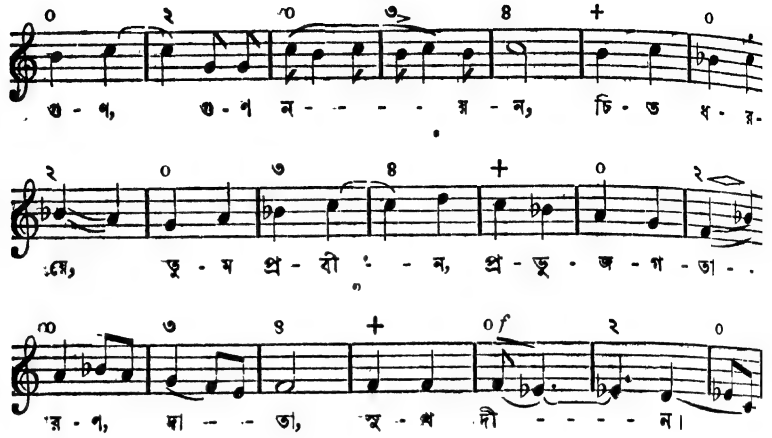
সকারী।

হী - ন। (কৌ - ন তু - য়) নি - লা - - জ থে - লে হ -
 মে না - - হি ভ - য়, গা - রি ও - রু - জ - ন
 আভেগি।
 স-ক-ল আ-হী - - ন। অ-ব-হি র-স-কি বুঁ - দ
 প-ড়-ন লা - গো, স - দা - র - জ র-জ ভী - ন।

সিন্ধুকাকী, চোতান।

আস্থানী। (মধ্যগতি) 'কঠিন দুখ' সদারঙ্গ।

ক - ঠি - ন হু - খ পা - - - য়ো, ও মো -
 হ - ন প্যা - - রে, তে - ছা - রে দ - র - শ - ন বি -
 - - ন ষ - রি, প - ল, ছ - ন, দি - ন, রঙ্গ - - ন,
 অন্তরা।
 প - র - ত ন - হি চন্ - - ন। (ক - ঠি - ন হু - খ) যে - রে



বাহার, সুরকাকতাল।

'বেলরিয়ঁ বন'

সা-থরজ। (ধীরে)

আস্থারী।

মৌলানার।

+ ২ ৩ + ২
 | ম :- প. ধ : ম | ম : গো | ম : গো : ম : ম | ম :- নো : ধ | ন :- |
 বে - ল - - - রি - রী। ব - ন - রই - রা আ -

৩ + ২ ৩ +
 | স :- :- | ন : স :- ন | স :- | ন : স : ধ : প | ম : গো : গো : ম |
 লী, হ - রি হ - রি ডা - রি - র - ন পৈ কো -

২ ৩ + ২ ৩
 | র : র | স :- :- | ম :- : ম : ম : নো :- : ধ :- :- |
 রে - লি - রা বো - - ল - ত হৈ

+ ২ ৩ + ২
 | ম :- নো : ম | - - - | ন : ন : স : স | র :- : গো :- : র :- : |
 পা - লী ... ক - র - ত পু - কা - - - র -

অন্তর।

৩ + ২ ৩ +
 | স :- :- | স : স : র : স | স : নো :- : ধ :- : | ম : ম : নো : ধ |
 ও ... ল - ব - ব - ল - যো। ক - র - বো

^২ন : ন | ^৩স' : স' : স' :- | ⁺স' :- : স' :- || ^২ন : ন | ^৩র' : স' : স' :- |
ক - র প - ক - র চ - লী স - ব স - ধি - রী,

⁺নো : ধ : নো : প | ^২ম : গো | ^৩ম : র : স : স | ⁺ম :- : ম : ম | ^২নো :- |
বা - - - মে হাঁ - ল র - স যে - ল পা - ব - ড হৈ;

^৩ধ :- : ম :- | ⁺ম : নো : ধ : ন | ^২ন :- | ^৩স' :- : ন :- | ⁺স' :- : স' :- |
ব - হা - র ব - স - স্ত - কী ধু - ন

^২স' : স' | ^৩স' : স' : স' :- | ⁺ম' : গো' :- : ম' | ^২র' :- | ^৩স' :- : স' : স' |
দে - ধ - ন - কো আ - ই - - - ন যে - লী ধ - ত্ত
সজ্জারী।

⁺স' : ন : র' : স' | ^২স' : ন | ^৩- : ধ :- :- || ⁺ম : ম : নো : ধ | ^২ধ :- |
কা - ও - গ - মে। প - হি - রে ব - -

^৩ন : ন : স' : স' | ⁺নো : নো : প :- | ^২ম : প | ^৩- : ম : ন : গো | ⁺ম :- : র' :- |
স্ত - র র - স্ত ভী - - নে, হ - গ - স্ত - সো, কোউ হ -

^২স : স | ^৩স :- : স : স | ⁺স :- : ম : গো | ^২ম : প | ^৩নো : নো : ধ :- ||
স - ট ধো - ল - ড, বৈ - সে শ - শ ব - ন - মে।
আভোগ।

⁺ম :- : ম :- | ^২নো : ধ | ^৩- : ধ : ন :- | ⁺স' : স' : স' :- | ^২স' : স' |
মো - লা - দা - - - দ - কে প্র - ছু ঢে - - র হ -

^৩স' :- : স' :- | ⁺স' : স' : ন :- | ^২স' :- | ^৩র' : র' : ম' : গো' | ⁺র' :- : গো' : র' |
ধী - পে আ - ল - বে - পে ও - গ হে - - - পে, ড - মে

^২র' : | ^৩স' :- : - : স' | ⁺স' : ন : র' : স' | ^২স' : নো | ^৩- : ধ :- :- ||
আ - - - ন - - - দ্ব কু - - - জ - - - ন - মে।

বাহার, চোতাল।

'ফুলী বনরাই'।

আহায়া। (ধীরে)

মিয়াবক্

ফুলী বনরাই, সুখ-দা-ই; মন্দ মন্দ চলত পুর-বা-ই, ... মোহন মন-মা-হি। (ফুলী বন) কেত-কী, ব, মুক-রা, সে-ব-তী, উ-র বে-লা, ক-ম-ল, কে-ও-রা; ... আ-ত-র সু-গ-ক-ত-রি ... লা-রী। (ফুলী বন)

সঞ্চারী।

ফু-ল-ব-ন বা - - - টা, সা - ম - রী, গো - - রী,

আপ-ন আ - প-ন কা - স্ত - কে ম - ন - - মা - হি। ব - ক -

- স্ত - - - - কে প্র - - তু, তো - - ম - ত -

- মো না - - - - য - - ক; রী - - - ঝ - - রী -

- ব ... হু - - ম ল - গা - - - ই।

আড়ানা, চোতাল।

‘মজ্জন করি’।

আম্বারী। (ধীরে) ভানসেন।

পম' : ধ | - : নো.ধ | - : নো : প | প.,ম : প | গো : ম | র : - |

ম - - - - ন ক - . রি প্যা - রী,

র : প.,ম | প : গো | গ.গো : গ.গো | ম : ম | র : স.না | র : স |

প - হি - - রে নী - - ল সা - - রী;

স : র | - : ম.গো | ম : প | প : নো | প : স'ন | র' : স |

আ - দি - - রা - - - কী খে - টা ব - - - দ,

+ ০ ২ ০ ৩ ৪
| র : র | র : প.য | প : গো | য :— | র.স : র | — : স ||
বাঁ - ধে গ - জ - রা, চু - - ডী ষা - - রী
আভোগ।

+ ০ ২ ০ ৩ ৪
| প :— | প : স' | — : স' | স' : স' | ন : র' | স' :— |
অ - - জু - রী অ - জু - টা, ক - টা

+ ০ ২ ০ ৩ ৪
| স' : | স' : স' . ন | র' : র' | স' : ধ | নো.ধ :— . নো | প : প.য |
কি - - ঙ্গি : নী, প - গ যু - - - পু - ন,

+ ০ ২ ০ ৩ ৪
| প : য.গো | য : প | য : প | য : র | য : র | র :— . স |
যু - - - জু - রু; চ - ল - ভ গ - ভি য - রা - ন।

+ ০ ২ ০ ৩ ৪
| স : স | — : র | য : প | প : নো | প : স' . ন | স' : র' |
র - হ ছ - - ব দে - - ধে, তা - - ন -

+ ০ ২ ০ ৩ ৪
| য'.গো' : য' | র' : স' | নো.ধ : নো | প : য.গো | য : র | — : স ||
সে - - ন প্র - জু ব - লি - - ষা - রী।

আড়ানা, পঞ্চম সওআরী।

‘মাইরি ধন্য ধন্য’।

আস্থারী। (ধীরে)

সুরদাস।

১ ২ ৩ ৪ ৫
মা - - ই - রি ধ - ন্য ধ - ন্য, ব - ন্যা - - ব - ন

৬ ৭ ৮ ৯ ১০
ধ - না - - - যু - মা - কে

অসুখ।

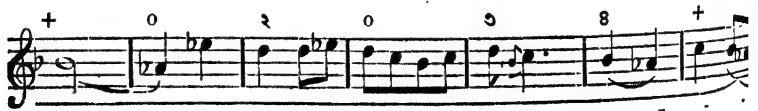


বাগশ্রী, চৌতাল ।

‘ভাৱা তেৱে’ ।

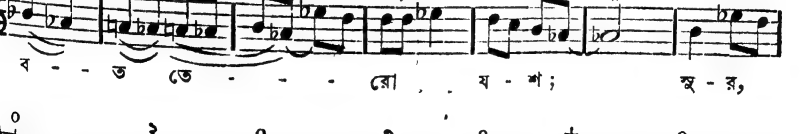
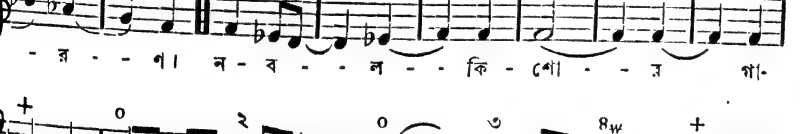
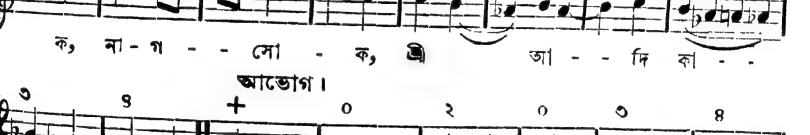
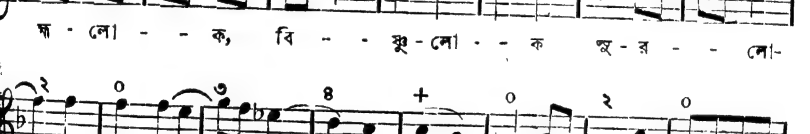
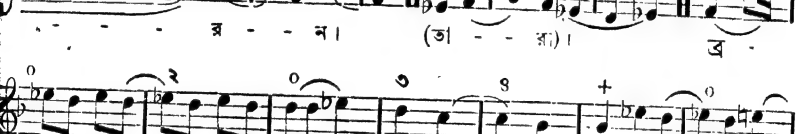
আত্মারী। (বিলম্বিত)

नवसंकिशोर



অন্তরা ।







বাগশ্রী, ঝাঁপতাল।

‘লগন লাও’।

গা-খরজ। (ধীরে)

আস্থায়ী।

আনন্দবিশেষ।

স:ন, | র:স | নো:ধ:প, | নো:ধ, | স:-:র | ম:গো | প:-:ম
ল - - গ - ন লা - - - - - ও দে - বী - - কে চ

প:ধ:প | ম:গো:- | ম:ধ | ধ:ধ:ধ:নো | প:ধ:ধ | নো:ধ:প:ম:গো
র - গ ড়, ম - ন - ম - গ - ম হো - - - - - কে

অন্তরা।

ম:গো | গ:গো:ম | গো:র | স:- || ম:ম | নো:ধ:-:ন | স:দ
ম - - মা - - - - - ও। অ - ট সি - - দি, ন - ব

স:স:স: | স:ন | র:স:স: | নো:নো | ধ:প:ধ:নো:ধ | প:
নি - - দি, দে - - ত ত - ত - ছ - ন, হিহ-মে চা -

ম:গো:স | স:নো | ধ:-:প | ম:প | ম:গো:ম | গো:র | স:- ||
রো প - দা - - - - - র - থ পা - - - - - ও।

সঞ্চারী।

স:নো:ধ | নো:ধ:নো:ধ:নো:ধ | ধ:প:ধ:নো | ধ:প:ম | নো:ধ:-:ন:স
ত - তি - - ব - শ ত - গ - - - - - ব - তী; ড্র - - - - - ম

স:ন:স: | নো:ধ:প | ম:গো | ম:-:প | ম:গো:-:ম | গো:র:স | স:
ছা - ডি দে; তা - - ব - কে জা - - - - - নো, অ - ব ত:

আভোগ।

ম:প:ম | প:-: | ম:গো:গো || নো:ধ | ন:স:স: | স:ন:স
ন - ও - গ গা - ও। লা - - - - - দি মি - ল না -

স' :—: স' | স' : স' | র' :—: স' | স' : স' | স' : নো : ধ | ন :— |
 ম - - কো, না - ম - কে . প্র - তা - প - তে, ভ - -
 স' : ম' : ম' | র' : স' | স' : ন : স' | নো : ধ | প' : ম : প | ম : গো | র : স ||
 ত্রি স - - প্প - ত্তি মি - ল আ - ম - ম্ম ব - চা - - ও ।

কৌশিককানড়া, চৌতাল ।

‘বিধুবদ হংসবাহিনী’ ।

আত্মায়ী । (বিলম্বিত)

আনন্দকিশোর ।

বি - ধু - ব - - দ হং - - স - - বা - - হি - নী, ব - ধ -

- হী বা - ক - বা - - নী, অ - গ - ত ব্যা - - পি - নী ত্র - ক্ষা - -

নী, স্ব - র - স্ব - - তী ব - তী সা - - র - - দা বা -

- নী । (বি - ধু - ব - - দ হং - - স) । অ - - ক্ষ - বা -

- - দি - নী ত্রা - - ক্ষী, বা - - ধ - নী সু -

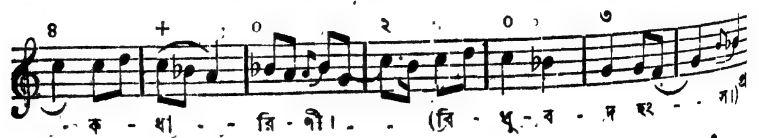
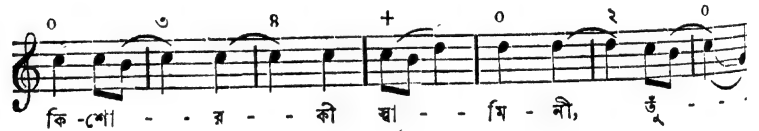
ভি, ভা - - র - - তী, ত্র - স্ব - প্রি -



সফারী।



আভোগ।



“ଶୁଭ ସୁହୃଦ୍” ।

۳۵

^৩ | নো.ধো : নো | ^৪ প : প.ধো | ⁺ প : ম.গো | ^০ ম : র | ^২ - : স.ন, | ^০ স : স | ^৩ ম :
- - - ত - - - স - ব - ড় - রা ... প - - - র। (শু - ৯

সঙ্কারী।

^৪ | - : স.র || ⁺ স : স | ^০ নো.ধ : নো.ধ | ^২ নো.ধ : নো.ধ | ^০ নো.ধ : নো.ধ | ^৩ নো.ধ : নো.ধ | ^০ নো.ধ : নো.ধ | ^৪ প :
মু-)। আ - - - রা - - - র - - - স ... ব - না -

⁺ | নো.ধ : নো.ধ | ^০ নো.ধ : নো.ধ | ^২ নো.ধ : স' | ^০ স' : ধো | ^৩ নো.ধ : নো.ধ | ^৪ প : প.ম | ⁺ প : র
র - - - তে গি - ম ম যা - - - ত, ফু - লী আ -

^০ | ম.গো : প.ম | ^২ প.ম : নো.ধ | ^০ নো.ধো : নো.প | ^৩ প.ম : প | ^৪ ম.গো : ম.গো | ⁺ প.ম : নো.ধ
ত - স বা - - - জী ... ছা - ড়ি, যা - নো,

^০ | নো : প.ম | ^২ প.প : ম.গো | ^০ প.ম : প | ^৩ ম.গো : ম.গো | ^৪ ম : র | ⁺ স : স.ন
... প্র - থ - ম উ - দ-র - ক - র র - - - যি প্র - লা

আভোগ।

^০ | র.স : ম.গো | ^২ ম.র : স | ^০ নো, : স | ^৩ নো, : স : নো, : ধো, | ^৪ নো, : প, | ⁺ নো, : স | ^০ স :
- - রী ছো দি - ন ক - র। কো - - গী :

^২ | স : স | ^০ স : স | ^৩ - : স.ন, | ^৪ র : স | ⁺ র : স | ^০ - : ম.গো | ^২ গ.গো : ম.গো
গ - ন চি - র - জী - - - ব র - ছো, শা - - - হে

^০ | ম : প | ^৩ গো : ম | ^৪ প : ম.গো | ⁺ ম.গো : নো.ধ | ^০ নো.ধো : নো.ধো | ^২ নো : প | ^০ প.ম :
উ - র - জ - রে - ব, আ - - - জী - - - - ব সো

^৩ | নো.নো : ম.গো | ^৪ গ.গো : গ.গো | ⁺ ম : প | ^০ নো.ধো : নো.ধো | ^২ নো : প | ^০ স' : র
স - দা; ... অ - ল - গ - - - - ন গী -

^০ | স' : নো.ধো | ^৪ নো : প | ⁺ ম.গো : ম.গো | ^০ ম.গো : ম.গো | ^২ প : প.ম | ^০ নো.ধো :
ত বা - - - দ্য, ম্ - ত্য ক - র - ত হৈ ... র

^৩ | ম.গো : ম.গো | ^৪ ম : প | ⁺ ম.গো : গ.গো | ^০ গ.গো : ম | ^২ র : স.ন, | ^০ স
ব দা - - - রী ন - র।

দরবারীকানড়া, চৌতাল।

‘হঙ্করত গৌসলা’।

আস্থারী। (ধীর বিলম্বিত)

তানসেন।



হ - জ - র - ত গো - ন - জা - শা -

মা - - - না - - - ন, কু - ত - ব র - ষা - - -

গী - - - রা - - - যু - - - তু - - -

- ম - হো,

স - ব পী - র - - - ন প - র, সু - - - জ -

অন্তরা।

তা - - - ন। (হ - জ - র - ত গো -) অ - ব -

- দু - ল কা - দে - র, জ - লা - - - ল, না - - - য তে -

- রে হে - - - মা - - - ন; স - ব জ - গ - কে



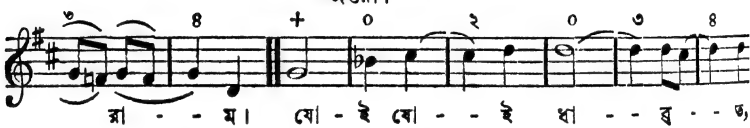
মালকোশ, চোতাল।

‘রাজমকে রাজা’।

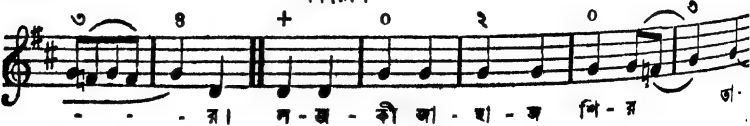
আস্থারী। (বিলম্বিত)



অস্থারী।



সক্কারী।



৪ + ০ ২ ০ ৩ ৪

- জ, গ-রি-ব-সি-বা-জ গ-রি-ব-ন-কী

+ ০ ২ ০ ৩ ৪ +

ই-ছা-ক-ল পু-রী-হো-ত ই-

০ ২ ০ ৩ ৪ + ০

আভোগ।
-হ দ-র-বা-র। অ-অ-র

২ ০ ৩ ৪ + ০ ২ ০

... দ-ল-ন, শি-ঙ নং-পা-

৩ ৪ + ০ ২ ০ ৩

-ল-ন; তা-ন-সে-ন গা-ব

৪ + ০ ২ ০ ৩ ৪

-ত তে-হা-রী না-ম।

ভীমপলাশী, চোতাল।

আস্থানী। (বিলম্বিত) 'কুঞ্জনমে রচো রাগ'। অরদাস।

+ ০ ২ ০ ৩ ৪ +

কু-জ-ন-মে র-চো রা-গ, কু-ব

০ ২ ০ ৩ ৪ + ০ ২

অ-ব-গ-তি লি-রে গো-পা-ন; কু-ও-ল-কী

০ ০ ৮ + ০ ২ ০

খ - ল - ক দে - - খ কো - - টি ম - - দ - ন চা -

অন্তরা।

৩ ৮ ৮ + ০ ২ ০ ৩

- ট কি - য়ো আ - দ - - র - সে জ - - র - - র

৮ + ০ ২ ০ ৩ ৮ +

- জে, বা - শু - রী - - ও পা - রে র - - জ, মো -

০ ২ ০ ৩ ৮ + ০

হ - ন - কে মু - কু - ট প - - র মে - রা ম - ঠ

সধারী।

২ ০ ৩ ৮ ৮ + ০ ২ ০

অ - ট - ফে - - ও। মো - - প - র ব - ন - কা -

৩ ৮ + ০ ২ ০ ৩

র গা - রে, ম - ধু - র ম - ধু - র তা - - ন দা

৮ + ০ ২ ০ ৩ ৮

- রে; ঙা - ঙা জ - র ছা - - - - য়ো, বা - - কী

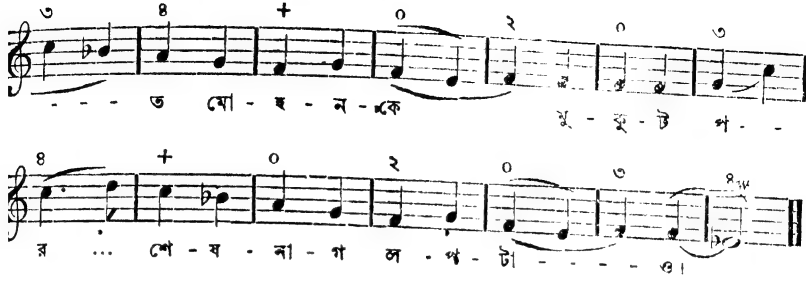
আভোগ।

+ ০ ২ ০ ৩ ৮ + ০

জ - র - ত - কো ল - ট - কা - - ও। গো - - রী -

২ ০ ৩ ৮ + ০ ২ ০

- রা - ও ঙ - - - সে, ঙ - সে য়ো -



ভৈরবী, ঝাঁপতাল।

‘শারদা বিদ্যা’।

আব্বাসী। (ধীরে)

লা-ধবজ।

স :- স | ধো :- | - :- | ধো :- | ধো : প : নো | ধো : প :- | ম : গো :- |
শা - র - দা ... বি - দ্যা - - - দা - - নী,

ম : ম | নো : ধো : প :- | ম : গো : ম | গো : রো : স | স : নো : স | গো : গো : ম |
দ - যা - - নী, হ - ধ হা - রি - নী; জ - গ - ত জ - ন - নী,

ম : ধো :- | গো :- : ম | গো :- : নো :- : স | গো : গো : গো : ম :- | রো :- ||
জা - - দা - যু - নী, মা - - তা য - র - য - নী।

অন্তরা।

স :- | প :- | নো : ধো :- : নো | স :- | স :- : রো : | নো : স : রো : |
দী - - জে হ - দ - - টি সে - ব - ক

গো : ম :- | গো : গো : | নো : ধো :- | নো :- | ধো :- : গো : ম :- |
প - র আ - প - ন; না - - রা - - র - নী,

রো :- : গো : স | স : স | গো :- : ম : | স :- | স :- : রো : | গো : ম : |
হে - - ত ক - য - দা - সি - নী, হে - ত অ - হ -

পা : প : ধো : | ম : প : | ম : গো :- : ধো | নো : ধো | গো :- : ম | রো :- ||
নী, হে - ত অ - দ্বি - নী; তু - হ - র পা - র - নী।

গুজরীতোড়ী,* চোতাল।

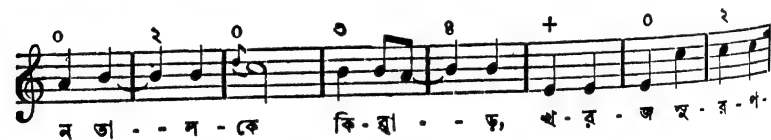
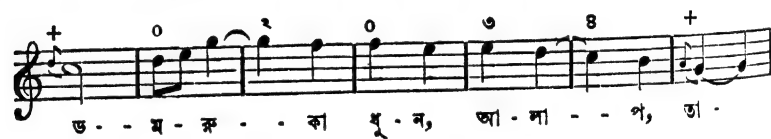
‘নাদ নগর বসায়’।

আস্বারী। (বিলম্বিত)

তানসেন।



অন্তরা।



* প্রথম ভাগে ১৬শ পরিচ্ছেদস্বারী গ-মুচ্ছনার লিখিত।

ধ্রুপদ।

১৬৯

তা - - যে ধু - ত - প - দ ম - ধ হি - পা - - রে।
সঞ্চারী ও আভোগ।

... ক - ছে মি - - রা তু - ন - সে - - ন, শু - ন -

- যো গো - পা - - ল - ল - - ল, অ - - রু খ - রু -

করু দে - খা - - রে; স্ব - র মি - ল - - রে, ক - ণ্ঠ মি - ল -

- রে, আ - ক - ব - র প - র - খ পা - - রে।

দরবারীতোড়ী, চৌতাল।

‘শুক মতসৌ’।

আম্বারী। (ধীরে)

গা - থরজ।

| স : গো | রো : স | নো, : ধো, | স.ন, : স | স : স.ন, | স : স |
ও - রু ম - ত - সো না - - - দ গা - - - রে,

| স : স.ন, | রো : রো | নো, : ধো, | ধো, : গো | গো : গো.রো | গো.রো : গো।
স - র - - স্ব - জী - - কে প্র - সা - - দ

| মী.গো :- | গো.রো :- | স :- | মী : প | প : ধো.প | ধো.প : ধো.প |
পা - - - রে, বি - - - দ্যা - - কো রী - - খা - -

৩ নো : ধো | ৪ প :— | ৫ প.মী : প | ০ প : ধো | ২ প : প.মী | ০ প : মী
 বে, ত - - ব ক - হ - - ত বা - - - কো

০ গো : প.মী | ৪ ধো :— | ৫ মী.গো :— | ০ রো : স | ২ : স | ০ রো : স
 বি - - - দ্যা - - - ধ - র।

অন্তরা।

৩ স : গো | ৪ রো : স || ৫ প :— | ০ প.মী : নো.ধ | ২ : নো | ০ স' :—
 (ও - রু ম - ত-) রু - - প কো - - - ন জা - -

৩ : স' | ৪ :— | ৫ রো' :— | ০ স' : নো.ধো | ২ : নো.স' | ০ স' : গো'
 - নে, হ - - ট ঠা - - - নে, সো - ই

৩ রো' : নো | ৪ ধো : প | ৫ ধো : ধো | ০ প.মী.প | ২ মী.গো : গো | ০ নো.ধো : ধো
 অ - জা - - - নে, বি - ধি বি - ধা - ন মা - - - - নে,

৩ নো : স' | ৪ রো' : নো | ৫ নো.ধো : নো.ধো | ০ : মী.গো | ২ : রো | ০ স :—
 পা - - - বে সা - - - - চা হু - রা

সঙ্কারী।

৩ স : গো | ৪ রো : স || ৫ স : স | ০ ধো : ধো | ২ ধো : ধো | ০ নো : ধো
 (ও - রু ম - ত) রু - হ অ - গা - ধ পা - -

০ ধো : প | ৪ :— | ৫ প.মী : প | ০ প : নো.ধো | ২ : প | ০ প.মী : প
 র - কো শি - - - ষ শি - - - ধ যা - -

৩ প : মী.গো | ৪ প.মী : ধো | ৫ মী : মী.গো | ০ : গো | ২ প.মী : ধো | ০ মী : মী.গো
 ম লে - ই, ত - ব ক - হু আ - বে,

৩ : রো | ৪ স :— | ৫ গো : রো | ০ স : স | ২ স : গো | ০ রো : স
 ব - ব হো - - - - বে ব - হো

ক্র - তি

আভোগ।

নো : নো | ধো : প | স : গো | গো : গো | গো : গো | গো : গো |
ধ - র। বা - নী শু - ক যু - -

গো : গো | গো : প | প : — | স : ধো | ধো : ধো | ধো : ধো |
জা, শু - ক তা - - ম তা - ল, ধ - র -

ধো : নো.ধো | ধো : প | প.মী : প | মী.গো : — | স : স | ধো : ধো |
গ যু - - র - গ বা - - চে, ক - পা ক -

ধো : ধো | প : — | প.মী : প | মী.গো : — | গো : রো | স : — ||
র - ত আ - - - ম - - - দি - ব - র।

দেওগাছার, চোতাল।

‘নিপট কঠিন’।

আম্বাঙ্গী। (ধীরে)

ম-ধরজ।

নি - প - ট ক - ঠি - ন ল - ক - ট, বি - ক - - ট

হ - ধ তা - রী ; তি - হা - - রী আ - শ, দা - স - কী অ -

ধ লি - জি - য়ে ; ই - রা ল - ম প্র - ভু কি - জি - য়ে

মু - স - কি - ল আ - শা - - ন। অ - ধ স - স্প - ত

অ - হু - ধ্যা - ন, ত - ন ম - ন চৈ - ন দে - বায়্ দি -
জি - রে; উ - ত - ম দ - র - গা - - সে স - দ -
- কা, প - ঞ্জ - ত - ন শা - হ মু - র - দা - - ন।

নাচারীতোড়ী, ধামার।

'অতিন মদ মাধো'।

আস্থারী। (ধীরে)

সদারন।

অ - তি - ন ম - দ মা - ধো, ধে - লে
হো - রি, আ - হো হু - ক - ভা - নু। (অ - তি - ন ম - দ)
অস্তুরা।
ম - ট - কী ফা - র মে - রে, দ - বি - ন বি - গা - - ড়ে; মা - দ -
স - ত - হী দা - ন, কা - ন্ধ, হু - ক - - ভা - নু।

আসাবরীতোড়ী, ধামার।

‘অরি, এ পট দে’।

আসাবরী। (বিসম্বিত)

রি-খরজ।

স :- রো | ম :- প : প. নো || নো. ধো :- | প :- | :- | ম : গো :- |
অ - রি এ প - ট দে ... দে, ... লে

স :- | রো :- | রো. প :- | :- | ম : গো :- ম | রো :- | স :- |
লে, ... সু - - খ ... চা - - - ল - ন ;

রো : নো :- | স : স | স :- | রো : ম :- | প :- | ধো : রো | স : নো :- | ধো :- |
কা - - - ও - রা মা - র - ত মু - ধো ধা - - রে,

অস্তুরা।

প :- | প : ধো : ম | প :- | প : নো || ধো :- | ধো :- | ধো :- | নো : নো : স |
ধা - রে। (প - - ট) মি - - ল - - ন চ - লি

স' :- | স' :- | নো. ধো :- | গো :- | গো :- | রো : স :- | নো : ধো :- |
স - - ব ধো - - - রী, ... ত্র - জ - কে ...

প :- | রো | স :- | রো | নো : নো :- | ধো :- | প :- | প. ধো :- | ম :- |
ধো লা - - - ল - ন, মি - রি - ধা - - রী,

ম :- | ম :- | প : ধো :- | রো | স :- | নো :- | ধো :- | প : ধো : ম |
পি - রা - - সো ... আ - - রে, আ - রে। ...

সঙ্করী।

প :- | প : নো || ম : ম :- | ম :- | প :- | প : ধো :- | ধো :- | প :- |
(প - ট) প্র. চ - রা, চ - - দ - ন, আ - - বী - র,

প : নো :- | নো :- | নো : ধো | ধো : প :- | ম :- | ম : গো | রো : স :- | রো :- |
কু - ম - কু - - ম মা - রি, ত - রি পি - চ - - কা -

ম :- | প : নো :- | নো : ধো | প :- | প :- | ম : গো | ম :- | প : ম :- |
মী, স - ব আ - - দে ঞ - - লা - - ল ল - প -

আভোগ।

$\overset{0}{\text{প}} :- \text{প} :- \parallel \overset{+}{\text{ধো}} : \text{প} : \text{ধো} \mid \overset{0}{\text{ধো}} :- \mid \overset{2}{\text{ধো}} :- \mid \overset{0}{\text{নো}} :- \mid \overset{0}{\text{স}} :- \mid$
 টা - রে। আ - - - - বী - র খে - - - - লে, ...

$\overset{+}{\text{নো}} : \text{ধো} :- \mid \overset{0}{\text{গো}} :- \mid \overset{2}{\text{রো}} :- \mid \overset{0}{\text{স}} :- \mid \overset{0}{\text{নো}} : \text{ধো} :- \mid \overset{+}{\text{প}} :- \mid \overset{0}{\text{রো}} : \text{স} :- \mid$
 ধ - - - - য মা - চা - - - - রে, ... গো - - - - পী .

$\overset{2}{\text{—}} : \text{রো} : \overset{0}{\text{নো}} : \text{নো} :- \mid \overset{0}{\text{ধো}} :- \mid \overset{+}{\text{প}} : \text{ধো} : \text{ম} :- \mid \overset{0}{\text{ম}} :- \mid \overset{2}{\text{প}} :- \mid \overset{0}{\text{প}} :- \mid \overset{0}{\text{ধো}} \mid$
 - - - - জ - ন চ - লে, ল - ব শ্যা - ম - ও - .

$\overset{0}{\text{ধো}} :- \mid \overset{+}{\text{রো}} : \overset{0}{\text{স}} : \text{নো} :- \mid \overset{0}{\text{নো}} :- \mid \overset{2}{\text{ধো}} :- \mid \overset{0}{\text{প}} : \text{ধো} : \text{ম} \mid \overset{0}{\text{প}} :- \mid \overset{0}{\text{প}} : \text{নো} \parallel$
 ন ... গা - - - - রে গা - রে। (প - - - - ট)। ঐচ

মুলতানী, চোতাল।

‘বার বার কহ’।

আম্বারী। (বিলম্বিত)

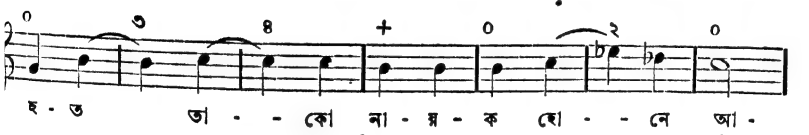
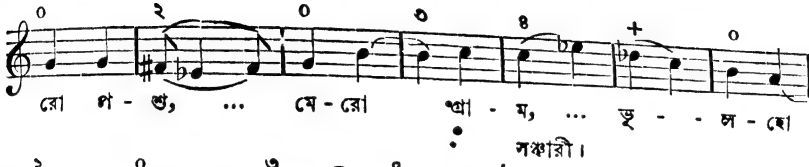
স্বরদাস।

$\overset{+}{\text{বা}} - - \overset{0}{\text{র}} \text{বা} - - \overset{2}{\text{র}} \text{ক} - \overset{0}{\text{হ}} \text{তো} - - \overset{0}{\text{হে}}, \text{সা} - -$

$\overset{0}{\text{ব}} - \overset{2}{\text{ধা}} - - \overset{0}{\text{ন}} \text{কো} \text{না} \text{হো} - - \overset{0}{\text{র}}; \text{য} - \overset{0}{\text{ম}} - - \overset{0}{\text{তা}} -$

$- \overset{2}{\text{কী}} \text{পো} - \overset{0}{\text{ট}} \text{শি} - \overset{0}{\text{রে}} \text{কা} - - \overset{0}{\text{হে-কো}} \text{ধ} - \overset{2}{\text{র}} .$

অন্তরা।
 $\overset{0}{\text{ত}} \text{হৈ।} \dots \overset{0}{\text{মে}} - - \overset{0}{\text{রো}} \text{ধ} - - \overset{0}{\text{ন}}, \text{মে-রো} \text{ধা} -$



ধনশ্রী, চৌতাল।

'আলত সুখ'।

আস্থায়ী। (ধীরে)

স্বরদাস।

আ - ল - ত সু - - খ, পা - ল - ত সু - - খ, নি -
 ত্য সু - - খ স - ম - - র - - ণ, না - - য
 গো - বি - - ম - জী - কা স - দা ... লি..
 জে। মো - টে ক - মা - -
 - নি ... পা - - প আ - বী - - - র - - - ণ;
 ... সা - - খু স - জ - - ত মি - - ল মো - বা
 জী - জে। স - - য - র -
 - - ণ স - - - হ - - - ত, অ - গ - - তি অ -

ধ্রুপদ।

১৭৭

গো - - - চ - র স - তি - ত ... উ - - - জা - -

র - ণ, না - - ম তে - - রো। ,

র - কে স্বা - মী, প্র - - ভূ, অ - - স্ত - র - ষা -

- মী, স - র - - ব পূ - র - - ণ প্র -

হু চা - - হু - - - র মে - - - রো।

শ্রী-রাগ, চোতাল।

‘শিব শিব ক্যা’।

রি-ধরজ। (বিসম্বিত)

আম্বারী।

অদিআশ।

স : স | গ : গ | প.মো : ধো | স' : - | ন : ধো | প : প | ধো.মী : - |

শি - ব শি - ব ক্যা ক - - র ... পূ - জে;

গ : - | - : গ | রো : রো | - : স | - : - | স : - | স : - | স : - |

... কো চ - র - - ণ, কো লি - জ,

স : - | ন : - | রো : - | রো : - | স : প | - : - | রো : গ | রো : স |

কো ... শী - - - ব, রো তি - - ন মো -

২৫

^২ | — : স || ^০ স : স | ^৩ গ : গ | ^৪ প.মী : ধো || ⁺ অম্বর। ^০ প : প.মী | ^০ মী : ধো | — : স।
- - ক। (শি-ব্ব শি-ব্ব ক্যা) চ-তু - র দে - - খ,

^০ | স' : স' | ^৩ স' : স' | ^৪ — : স' | ⁺ রো' : — | ^০ রো' : স' | ^২ — : স' | ^০ রো' : ন : — |
চ - - তু - র কু - - ঙ্গ, কৌ - - ন বে - - খ দি - -

^৩ | ধো : — | ^৪ প : প | ⁺ ধো : — | ^০ রো : স | ^২ স : ন, | ^০ স : স | ^৩ স' : — |
গা - - স্ব - র; হি - - য - স্ব - ভা প - তি, ঈ - -

^৪ | ন.ধো : — | ⁺ প : — | ^০ ধো.মী : — | ^২ গ.রো : — || ^০ স : স | ^৩ গ : গ | ^৪ প.মী : ধো ||
খ - - র জ্যো - - তি। (শি-ব্ব শি-ব্ব, ক্যা)

সঙ্কারী।

⁺ | স : — | ^০ প : প | ^২ — : প | ^৩ প : — | ^৪ প : মী | ^০ মী : প | ⁺ ন : ন | ^০ ধো : প |
না - - খ, শি - - ছ বী - - র, যো-গি - নী, স্ব - র - - গ.

^২ | ধো.মী : — | ^০ গ : — | ^৩ — : গ | ^৪ — : গ | ⁺ ধো : ধো | ^০ মী : গ | ^২ রো : স |
গ, গ - - - কু - - র্জ, স - - র - ব ঙ্গ - প - যা

^০ | স.রো : গ.রো | ^৩ — : স | ^৪ স : স | ⁺ প : — | ^০ প : ধো.মী | ^২ — : গ | ^০ গ : — |
দে - - - ত; ব - র - গ ন বা - - - য, জ্যো -

আভোগ।

^৩ | গ.রো : রো | ^৪ স : স || ⁺ প : মী | ^০ — : ধো | ^২ — : স' | ^০ রো' : — | ^৩ স' : স' |
তি - স্ব - রু - প। য - ছা - - দে - - ব, দে - - ব - ন

^৪ | স' : স' | ⁺ স' : স.ন | ^০ — : রো | ^২ রো' : স' | ^০ স' : — | ^৩ রো' : ন : — | ^৪ ন : ধো |
য - ন, য - হে - - খ, ভো - - লা, শ - - তু,

⁺ | প : — | ^০ প : প | ^২ প : মী | ^০ ধো : — | ^৩ স' : — | ^৪ রো' : ন | ⁺ ধো : প | ^০ প : মী |
শ - - ক - র, ব - র দী - - জে রা - গ, অ - দি-আ - -

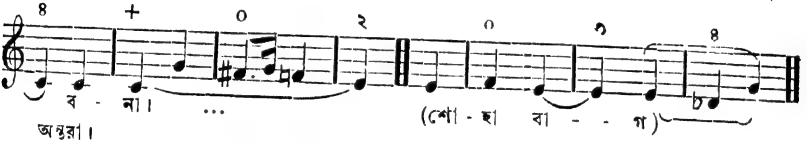
^২ | ধো : য | ^০ গ : — | ^৩ রো : স | ^৪ স : স | ⁺ ধো : মী | ^০ গ : রো | ^২ — : স |
শ রী - - বে স - য - বে, প - র - য জো - - প।

পুরবী, চোতাল।

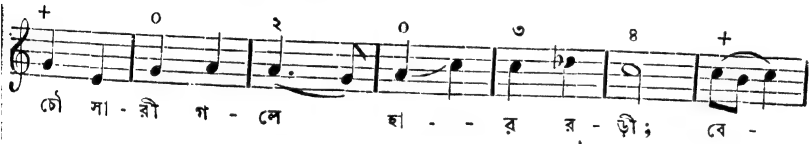
‘শোঁহা বাগ’।

আস্থায়ী। (ধীর বিলম্বিত)

সদারঙ্গ।



অধুরা।





পুরিয়া, চোতাল।

‘প্রথম গুণ’।

আস্বাদ্য। (ধীরে)

ম-ধরজ।



পুন্নিয়াধনশ্রী, চোতাল।

‘নও-রঙ্গী আকবর’।

আম্বারী। (ধীরে)

তানসেন।

নও-রঙ্গী আকবর।

আম্বারী। (ধীরে)

তানসেন।

হে, জালা - ল কা - রী, নও নি -

হা - ল, আ - রে হ - মা - রী মা - রী

অম্বারী।

ক - র - ক - র। (নও-রঙ্গী) ত - ন ম - ন ধ - ন,

নেও - ছা - ব - র ক - রি - ও, আ - ব - ন ... প -

র - ত পা - - তি বু - ঝা - - ব - ন, প্যা - - রে

ব - - ল - ম হো, ভু - জ ব - না -

সকারী।

র - ত - র - জ - র। (নও-রঙ্গী) আ - দ - র - গো



আভোগ।



মারোয়া, চৌতাল।

‘শংকর তেউলা’।

আস্থায়ী। (ধীরে)

ম-ধরজ।



৩ ৪ + ০ ২ ০ ৩

সং-যো - - গ উ - প - জী - ও, পা - - যো না - -

৪ + ০ ২ ০ ৩ ৪

- - ম তে - - - রো। (শং - ক - র তে - উ)

অন্তরা।

+ ০ ২ ০ ৩ ৪ +

প্র - থ - - ম অ - - জ জ্যো - ত ক - - র, যো - উ

০ ২ ০ ৩ ৪ + ০

যো - উ কি - - রে, অ - - জ অ - - - জ

২ ০ ৩ ৪ + ০ ২

জ - ন কি - য়ে; সু - র, ন - র, মু - নি, স - দ ভ - যো।

মালতী, সুরকাকতাল।

‘বাণ মাধো’।

আহারী। (মধ্য গতি)

লা-ধরজ।

+ ২ ৩ + ২

| স :- :- স | স :- | স :- : ন :- | স :- : গ : গ | প : প |

বা - - প মা - - ধো, ... তু ধ - না কৈ - -

০ + ২ ৩ +

| গ :- : স :- | স :- :- : গ | মী :- | প :- : প : মী | গ : মী : প : প |

সে ... পা - - ম - লি - - যা বি - র - লা। ...

অন্তরা।

২ ৩ + ২ ৩

| মী : গ | স :- :- : || প : প : মী : গ | মী : প | প :- : প :- |

... .. ক - র ধ - রে চ - - - জ, বৈ -

⁺প :- ন : ন | ^২ন : স | ^০স :- : স : স | ⁺ন :- : প : মী | ^২মী :- |
ক - ঠ - তে আ - - রে, গ - জ - হ - জী - - কা
সঞ্চারী।

^৩গ :- : স : স | ⁺ন : স : গ :- | ^২মী : মী | ^৩প : মী : গ : স || ⁺গ :- : মী : মী |
প্রা - ণ উ - দ্বা - রি - রা - - লে। ... গো - তু - য়।

^২প :- | ^৩প :- : প :- | ⁺প :- : মী : গ | ^২প :- | ^৩মী : গ :- : স |
না - - রী, অ - - হ - - ল্যা, তে - - হা - - রী

⁺স :- : স :- | ^২গ :- | ^৩প :- : প :- | ⁺প :- : মী : গ | ^২মী : প |
পা - হ - - ন - - কে স্য - - তা - রি - রা - লে।
আভোগ।

^৩প : মী : গ : স || ⁺প : মী : প :- | ^২ন :- | ^০স : স : স : স |
... ... ঐ - - - সো ... অ - ধ - য় আ -

⁺ন : স : গ :- | ^২স :- | ^৩ন : প : মী : প | ⁺প :- : মী : প |
রা - ত না - - - য় লে - - - ত ও

^২প : গ | ^৩স :- : স : স | ⁺গ :- : গ : গ | ^২মী : প | ^৩প : মী : গ : স ||
শ - র - ণা - গ - ত আ - ই - য়া - লে। ...

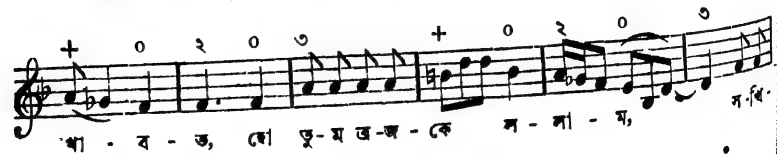
জয়েৎ ২, ধামার।

‘অব তুম কোঁন’।

আস্থারী। (ধীরে)

ম-ধরত।


অ - ব তু - ম কোঁ - - - ন রু - - - প দে।


ধা - ব - ত, হো তু - ম ত্র - জ - কে স - ল - য়।

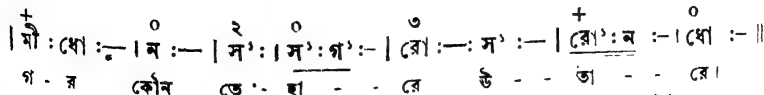
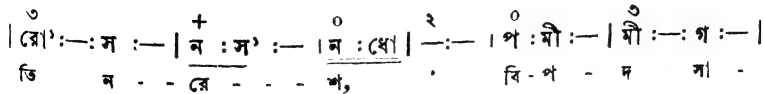
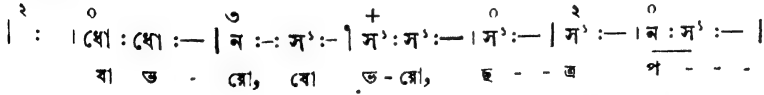
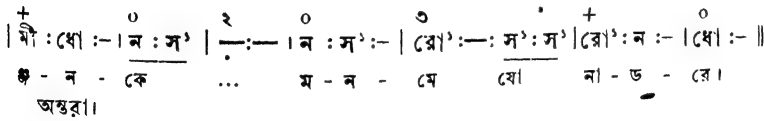
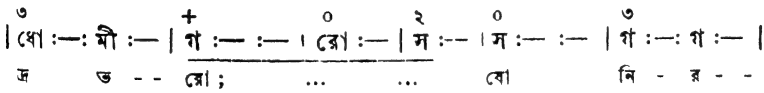
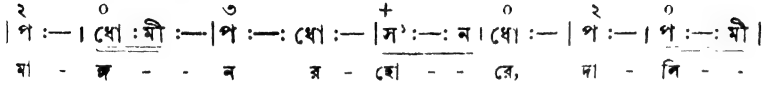


পরজ, ধামার।

‘মাকন রহো’।

আসারী। (ধীরে)

সি-থবজ।



সজ্জারী।

প :- | ধো : মী :- | প :- | ধো :- || স' :- | ন : স' :- | - :- | ন : ধো :- |
(খা - - জ - - ন র -) রা - - জা রা -

ধো :- | প :- | মী : প :- | ধো :- | মী :- | গ :- | - :- | রো' :- | স :- |
ম - কে প - র - সা - দ পা - - য়ো,

গ :- | - :- | গ :- | গ :- | মী : ধো :- | ন :- | স' :- | রো' : রো' :- | স' : ন |
পু - - গ্য - কে প - র - - তা - প বা - ড় - তা।

আভোগ।

স' :- || ধো :- | - :- | ধো :- | ন :- | স' :- | - :- | স' :- | স' :- | স' : ন : স' |
উ - - - গ - ম যা - - র, অ - থ - - -

রো' :- | স' :- | রো' : ন :- | ধো :- | - :- | মী :- | - :- | গ :- | গ :- |
ম - - ন বে - - দ; দে - - ব পু -

মী : ধো :- | ন :- | স' :- | স' : গ' :- | রো' :- | স' :- | রো' : ন : ধো :- ||
রা - ণ বা - ণ সা - - ন উ - তা - - রে।

গোরী, চিমাতেতাল।

'ফুলিরী সাজ।

আস্থারী। (বিলম্বিত) সদারঙ্গ।

ফু - - - লি - রী সা - - - - - জ

ম - ধু - ব - - ন মে, এ ম - ধু ব -

ন - - - - - মে (ফু - - - - - লি - রী

কুশল।

১৬৭

অমুর।

মা - ষে - সে হি . চু - চু - বা - ত চি - ড়ি - য় - ন - কো,
 তে - - - - - সে চাঁ - - - - - দ ছি - প
 যা - ত য - গ - ন - - - - - মে

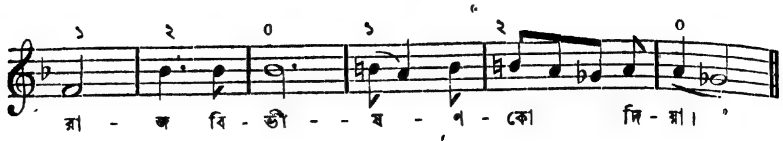
ললিতাগৌরী, কপক।

আস্থারী। (ধীরে)

‘লংকা লই রাম’।

ম-থরজ।

লং - - - - - কা ল - ই, রা - য -
 যো রা - ব - ণ মা - র, ব - ডা - -
 - - র দি - রা। (লং - - - - - কা)
 র - ণ - - - - - জি - ত চ - লে গা - য - ক,
 বা - - - - - জে ত - ত, য - ন সে - তা - রা;
 - - - - -



ভৈরব, চোতাল।

‘চন্দ্র বদনী’।

ম-খরজ। (বিসম্বিত)

আস্বাদী।

তানসেন।

+
| গ.রো :- স | রো : স | রো : স | ন : স | রো : স | রো : স |
চ - - - - - ল - ব - দ নী, য - গ - - - ন - র - নী;

+
| নো.ধো :- | নো.স | রো.রো | স :- রো | ন.স :- | নো.ধো :- প. |
তা ম - ধ দা - রি - কা, গ - - - দা

+
| ম :- | নো.ধো :- নো. | স : রো | গ : ম | ম.গ : প | ম.প : গ |
পু - ত - - - - রী, কা - - - - - দি - - - - - দা

+
| রো : ম.গ | ম.গ : প | ম : গ.রো | গ.রো : গ | রো : স | — : — |
ভে - দ, ... ডো - রা ব - - - না - - - ই,

+
| ম.গ : প | ম : গ | রো : ম.গ | ম : — | গ.রো : — | স.ন : স ||
কী - - - নী, ... ভে - রী বে - - - - - নী।

অস্তুরা।

+
| ম : নো.ধো | — : ন | স : স | স.ন : স | স : স | স : স |
ছ - টা পু - - - - - ত ক - - - - - ঠ দী - প - ক,

+
| নো.ধো : ধো | স : স | স.ন : স | স : রো | স : নো.ধো | — : প |
মু - - - ধ - - - কী জো - - - - - ত হো - ত তা - - - - - বে;

রামকেনী, ঝাঁপতাল।

'আজ বধাই'।

আম্বারী। (মধ্যগতি)

আ - জ ব - ধা - - ই, বে - টা ষ - ঠ র, অম্বারী।

গা - র - ন ও - গী, গ - ক - র, না - র - ক দে - ত। ত - ত

বি - ত - ত ষ - ন সে - ধ - র, বা - জে বা - জা - বে; 'তা -

চ - ত তা - তা থ - ই, তা - তা থ - ই, তা - তা, থ - ই থ - ই, সফারী।

গ - তি সে - ত। শু - ভ ল - গ - ন পা - তি - ত, জ - ন - ম প -

জী না - র - ক, ধ - ট - দ - র - শ - ন আ - শী - য, ফ - ল ক, আভোগ।

ল ধো - আ - কা ফে - - ত। গো - র - বে

ল - ল, আ - ক ব - র, চি - র - জী - ও; এ - সে - দ - র - দ,

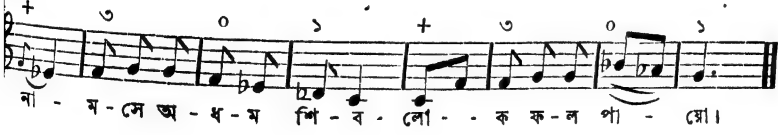
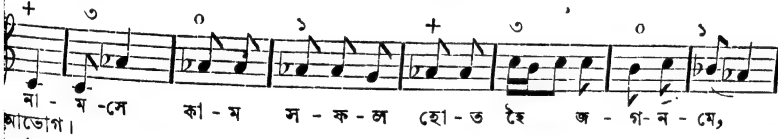
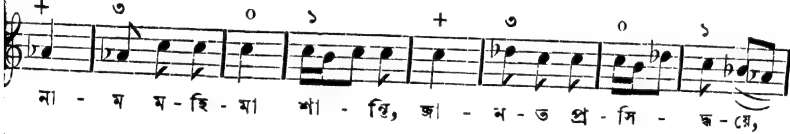
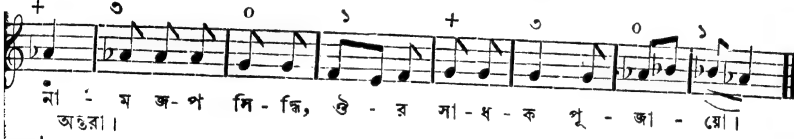
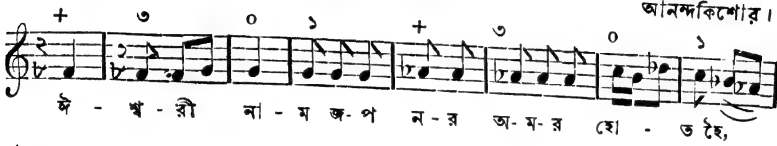


খট, বাঁপতান ।

জাহ্নবী । (মধ্যগতি)

‘জৈষ্ঠরী নাম জপ’ ।

আনন্দকিশোর ।





বসন্ত, ধামার।

'বেলন লাগি'।

আস্থায়ী। (ধীরে)

সা-ধরজ।

ধ :- :- | ন :- স :- | রো' : ন :- | — : — | ধ :- | ধ :- ম : | ম : গ : ম : গ : |
 খে - - ল - ন লা - - - গি - ব্রা ফা - ও -

রো' : স :- | স :- | স :- | স :- ন, | ন, :- স :- | স : ম :- | ম :- |
 এ - ন ত্র - জ - কে প - থ, ন - - স -

ম :- | গ :- :- | ম :- ধ :- | ধ : ন :- | ধ :- | ম : গ : || ধ :- :- | ন :- স :- ||
 কে রা - - জ হু - লা - - র - ব্রা। (খে - ল - ন)

অন্তরা।

ধ :- :- | ন : ধ | ন :- | স' : স' :- | স' :- স' :- | স' :- :- | রো' :- |
 ক - - ঙ্গ খে - ল - ত, স - ব গো - - পী

স' :- | স' : স' :- | রো' : ন : ধ : ম : গ : | ম :- :- | ম :- | ম :- | গ : রো' :
 খে - ল - ত হৈ; ... খে - ল - ত সু - নি

স :- :- | স :- | ন, : স : ন, | স : গ | ম :- | ধ : ধ :- | ধ :- মী : ধ
 জ - ন; স - - - র - - গ - র - ম - -

ধ : ন :- | স' :- | স' :- | স' : স' :- | স' :- ন :- | স' : স' :- | গ' :
 কী চো - ট প - ড়ী রা - খে শি - র, ত্র

গ' :- | রো' : স :- | ন : ধ : ন : স' | ন :- :- | ধ :- | ম : গ : || ধ :- :- |
 জ মো - রি যা - - জ সু - ধা - - র - ব্রা। (খে -

০ : ধ : ম : ধ || স : - : - : ম | ম : ম | ম : - : গ : - | ম : ধ : ধ : ম |
(প্র - থ - ম) আ - - দি ধ - র - গী, শে - ম আ -

২ : - | গ : - : রো : স | স : গ : গ : ম | ধ : ধ | ম : ধ : ধ : ন |
দি, সু - - র - য চ - - দ্র আ - দি, প - ব - ন পা -

স : স : স : স | স : স | রো : ন : ধ : - || ম : - : ধ : - | ন : - |
নী আ নু - যা - ন - রে। আ - দি দৈ -

স : - : স : স | স : স : - : স | স : স | রো : - : ন : - |
সু ক - বি ষ - র প্র - সা - দ - তে ...

স : - : গ : গ | রো : - | স : - : স : স | স : স : ন : স | রো : ন ||
সো - ক - ন - কে আ - ব - ত ষ - গী - প - ন - রে।

পঞ্চম, চৌতাল।

‘অনগণ ফুলী’।

আহারী। (ধীরে)

০ ৩ ৪ + ০ ২ ০ ৩
অ - ন - গ - ন কু - লী বে - - লী কা - ন - ন -

৪ + ০ ২ ০ ৩ ৪ +
- কী; ভূ - ম - হো চ - লো কোঁ না, জ - - - - দ - -

০ ২ ০ ৩ ৩ + ০ ২
- - - - য শা - ম স - - দ্র জো - - - - রী।

অন্তরা।

(অ - ন - গ - ণ ফু-) মা - - নি - নী - - কো মা .

ন নী - - ফ লা - - - - - গে; বো - - লা - ই

গ - ই, স - জ চ - লে - বে - - কো, র - ক - তা - -
সঞ্চারী।

মু কি - শো - রী। (অ - ন - গ - ণ ফু-) ম - ধু - ব - ন

... র - দা - - ব - ন, হু - - জ হু - জ - ন -

মে বং - - শী - ব - ট, য - মু - না ভ - ট, অ - ত ম -
আভোগ।

চি হো - রী। জ - জ - - কী স - ধী স -

- ব থে - ল - ন নি - ক - সী; ব - নি ব - নি, অ - ত

ব - নি, সা - ম - রী, গো - - - - - রী।

হিন্দোল, চোতাল ।

‘মালতী কেতকী’ ।

আস্থারী । (মধ্যগতি)

গা-ধরজ ।

গ :— | মী : ধ | মী.গ :— | — : মী | ন :— | ধ : মী | গ : গ |
মা - - ল - তী, কে - - - ত - - - কী ফ -

— : গ | মী : ন | — :— | ধ :— | মী : গ | গ : স | ন : স |
- - ল র - হী. ফু - - ল - - বা - - রী ;

+ : স | স : গ | গ : গ | মী : মী | — : মী | গ :— | মী : ধ |
ব - র - গ ব - র - গ উ - প - - ব - ন ন - ও

অস্তর ।

— : ন | ন : ধ | মী : গ || গ :— | মী : ধ || ধ :— | ন : স |
বা - হা - - - র । (মা - - ল - তী) ঐ - - সী

স' : স' | — : স' | — : স' | স' :— | স' :— | ন : ধ | ধ : ধ |
গ - লে চা - - মে - লী - - কে র - স, হা - স

ন :— | — : ধ | মী : গ | গ :— | গ : গ | মী : ধ | ন :— |
লা - - - গ - ত ; দে - - খ - ত ' ভা - নু শি - -

ধ : মী | মী : গ | গ : গ | মী.ধ : ন.স' | স'.ন : ধ.মী | মী : গ ||
ষ মু - দ্রা, সৌ - গ - জ্ঞ - - - - - র ।

আলাপ।

ভৈরব রাগ।

আস্থায়ী।

বিলম্বিত।

♩ = ১২০।

আ না না নে ছা নে তে তে রি নে

না রি নে না রে ছা, না রে না তা না

রে নে না রে নে তে তে রি নে না রি ছা

নে নে তোম্ না। নে না তোম্ নে না তোম্ নোম্

তা না রে না রে না নে নে ছা তা না তোম্ না।

নে তে তে রি নে ছা তা ছা রে না নে রি না তা না

রি না নে তোম্ নে নে ছা রি না রে নে নে নোম্ না রি নে নে না রে

আলাপ।

১৯৯

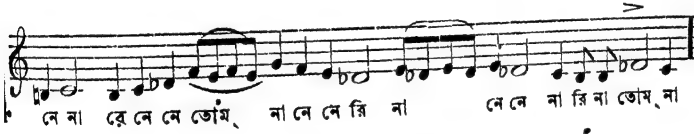


মধ্যগতি।



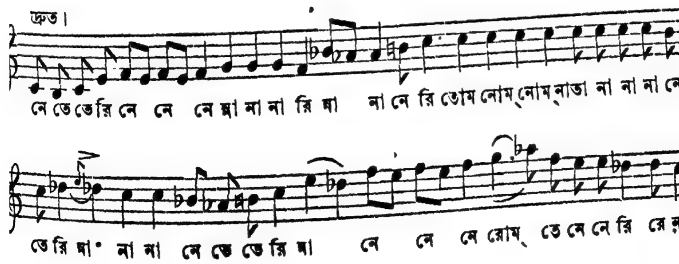
সঞ্চারী।

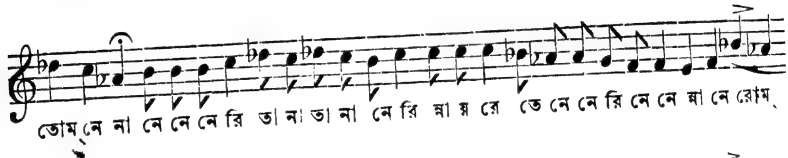
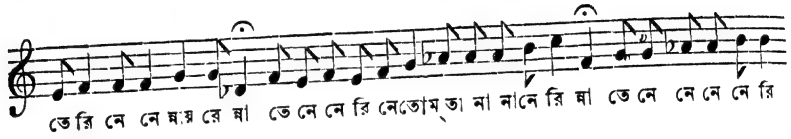
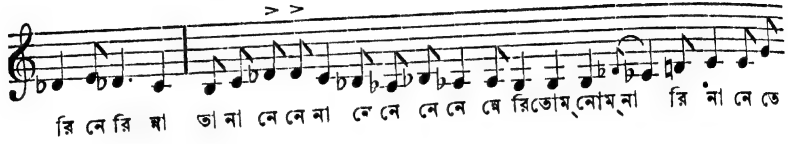
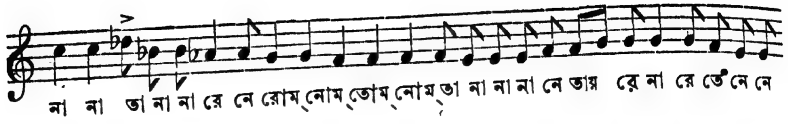
মধ্যগতি।



আভোগ।

ক্রান্ত।





দরবারীকানড়া।

আস্থায়ী।

মাত্রা = ম. ১২০।

গা-থরজ্জ। বিলম্বিত।

স :- :- :- স :- :- স :- :- স : নো : র :- স : র :- : র :
না নে তে তে রি নে

- : স :- র : স : ধো : নো : ধো : নো : ধো : নো : প :- :
না তোম্ না রি ষা

মা :- : প :- : প :- : নো : ধো : নো : ধো : নো :- : স :-
তা না নে রি রে না

$\overset{p}{\text{স}} : \text{নো} : \text{র} : \text{স} : \text{র} : - : \text{র} : - : \text{স} : \text{র} : \text{র} : \text{য} : \text{গো} : \text{গ} : \text{গো} : \text{গ} : \text{গো} :$
 নন্ রে না নে নে রি

$\overset{p}{\text{য}} : \text{র} : - : - : \text{স} : \text{র} : - : \text{স} : - : \text{নো} : \text{নো} : \text{র} : \text{র} : \text{ধো} : \text{নো} : \text{ধো} :$
 নে ষা তোম্ না নে নে তোম্

$\text{নো} : \text{প} : - : \text{নো} : \text{প} : \text{স} : - : \text{না} : \text{র} : - : \text{য} : \text{গো} : \text{গ} : \text{গো} :$
 নে না নে রোম্

$\text{য} : \text{প} : - : \text{প} : \text{য} : \text{প} : \text{প} : \text{য} : - : \text{প} : - : \text{প} : - :$
 তা না নন্ রে নে তে তে

$\text{নো} : \text{ধো} : \text{নো} : \text{ধো} : \text{নো} : - : \text{প} : - : - : \text{য} : \text{প} : \text{ধো} : \text{ধো} : \text{প} :$
 রি নে ষা না রি

$\text{য} : \text{গো} : \text{গ} : \text{গো} : \text{গ} : \text{গো} : \text{য} : - : \text{র} : - : - : \text{স} : \text{র} : - : \text{স} :$
 না তোম্ না রি না
 মধ্যগতি।

$\text{নো} : \text{নো} : \text{রো} : - : \text{স} : \parallel \text{সম} : \text{য} : \text{র} : \text{স} : - : \text{র} : \text{নো} : \text{স} : \text{র} :$
 তা না তোম্ না নে নে রি না না

$\text{র.স} : \text{নো} : \text{ধো} : \text{নো} : \text{প} : - : \text{নো} : \text{ধো} : \text{নো} : \text{ধো} :$
 রি না না নে নে

$\text{স} : - : \text{নো} : \text{র} : \text{স} : \text{র} : \text{র} : \text{য.গো} : \text{য.গো} : \text{য.প.ধো} : \text{ধো.প} :$
 তোম্ তা না নে রি না রি

$\text{য.গো} : - : \text{গ.গো} : \text{গ.গো} : \text{য.র} : - : \text{স.র} : - : \text{স} : \text{নো} : \text{নো} : \text{র} : \text{স} \parallel$
 না নে নে তোম্ না রি ষা তা না তোম্ না।

অন্তরা।

$\text{য.প} : \text{নো.ধো} : \text{নো.ধো} : \text{ন} : \text{স' : স' : স' : \text{স' : স' : স' : স' : নো} :$
 তোম্ না রি না নে নন্ রে নে
 ২৮

র' : র' : — . স' : স' . ন : স' : নো : স' : র' : র' . স' : নো . ধো : নো . ধো :
তে তে রি নে রি না

নো : প : — | য : প : ন : স' : র' : ম' . গো' : গ' . গো' : ম' : র' : — : স' :
নে না আ - রে না নে রি তোম্ নে

র' : — : স' : — : স' . নো : র' : স' : — . র' . নো . স' : — : ধো : নো . ধো :
রি না না রি না নে

নো . ধো : নো : প : ম : প : ম : নো . নো : নো . নো : ম' . গো' : গ' . গো' :
নে রি না নে তে না

গ' . গো' : ম : র' . স' : র' : — : স : নো , . নো , : র' : — : স ||
তোম্ না না মা তা - না তোম্ না।

সঞ্চারী ।

মধ্যগতি ।

স : ম' . গো' : প' . ম : নো . ধো : নো . ধো : নো . ধো : নো : প : — : ম' . প' . নো :
না নে রি তে নে নে রি মা তা

নো . ধো : — . ন : স' : নো . স' : র' : নো . ধো : — . নো : প : ম : প :
না রি মা রি না তা

ম' . গো' : ম' . গো' : ম : প : ম : নো : প : ম' . গো' : ম : র' : স : র' : নো , : স :
না রে মা রি না না নে নে

নো . ধো , : — . নো , : প' : ম' : প' : স' . নো , : স' . র' : — : স' . র' : ম' . গো' : — : ম :
তোম্ তা না তোম্ না নে

ম : প' . — . ধো : ম' . গো' : ম' . গো' : ম' . গো' : ম : র' . স : র' : স : নো , . নো , : র' : — : স ||
নে রি নে নে রি না না না তা না তোম্ না

আভোগ।

ক্রত।

স.নো, : র.র : র : র : র : ম.গো : ম.গো : গো : গো : ম : প : প :
নে তে তে রি নোম্ নোম্ নোম্ নে নে নে নে রি না তে

ম : ম.প : প.প : প.প : প.ম : প : প : নো.ধো : স' : স' : স' : স' : স' :
নে নে রি না না না না নার রে নে রোম্ তোম্ নোম্ না না

স'.নো : -র' : স' : র' : ম'.গো : গো : গো : ম'.প' : প'.ম' : গো :
তে নে নে রি নোম্ না না না তোম্

ম' : র' : র' : স'.স' : স'.নো : -র' : স' : নো.ধো : নো.ধো : নো : প :
রি না না নে তে তে রি রে না রোম্ নে না

ম.প : ধো.ধো : প : ম : গো : গো : গো : ম : র : র.স : স.স :
না রে না না না তোম না না না না না

নো,স : -র' : ম : -র.স : স.স : নো,ধো : - : ধো : ধো : নো : প :
নে রি নে রোম্ তে নে নে রি নে নে নে রি না

নো,ধো : নো,ধো : নো,স : - : র : ম : প.ম : প.ম : প : নো :
তা না না না নে রোম্ না না তা না না না রি না

প.ম : ম.প : -ম : র : স : প : স : নো.র : ম.প : নো.স : র :
নে তে তে রি রে না না না নে তে তে রি নে নে রি

ম.গো : - : ম : র : নো,ধো : স' : নো.ধো : ধো : ধো : নো : প : ম.প :
ন রি না নে রোম নে নে নে নে রি না

ম.নো : নো.নো : ম.গো : - : ম : র : -স : র.র : - : স : নো : নো : র : স ||
না রি না 'নে নে না তা না তোম ম ।

খেয়াল।

ইমনকল্যাণ, আড়াঠেকা।

'আল্লা মাডি'।

আছরী। (সহজ গতি)

♩ = ম. ১৩২।

আ - হা, মা - ডি আ - র - জ শ - নি -

- রে, র - ব সাঁ - ই; ছ ত মা - দ - দ,

তু - স - দি, ত - ন য - দ - ল, র - ব -

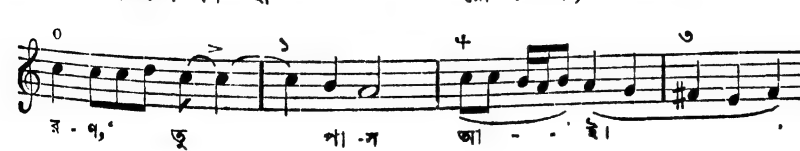
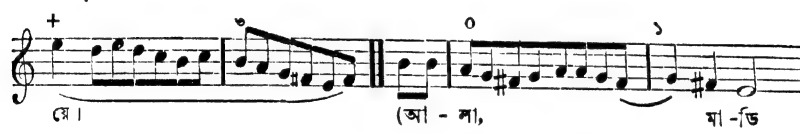
দে দো - ছা - ই। (আ - হা, মা - ডি)

ত:ন।

আ - - - হা। (আ - লা, মা - ডি)

বাঁটি ও তান।

আ - র - জ শ - নি - রে, র - ব সাঁ -



হাধীর, একতাল।

'তেলেনা দের্ দের্'।

আছারী। (ঐকংক্রত)

♩ = ম. ১৭৬।

তে - লে - না দেল দের্ তো - - ম্। দের্ দের্ তোম্
 দে রে দা নি দে রে দা - নি, তা না না দের্দের্ দা-
 - নি তোম্ দের্দের্ দা নি, তোম্ তা না না না তা না দে রে মা
 অস্তুরা।
 তা দের্ দা-নি। না দের্ দের্ দা - নি তোম্ দের্দের্ দা - - নি, তোম্
 তা না না না, তা না দে রে মা, ও দের্দা তা দে রে দা নি দিম্ ও দের্
 • দের্দের্ দের্দের্ তোম্ দের্দের্ দের্দের্ তোম্ তা না না না, তা দের্ দা-নি।

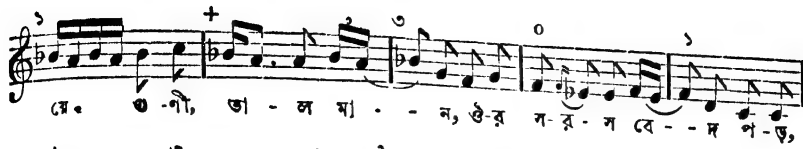
বাহার, কাওয়ালী।

চতুরঙ্গ।

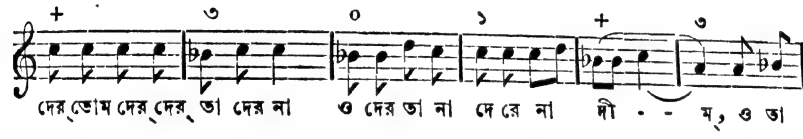
আছারী, কথা। (মধ্যগতি)

♩ = ম. ১০০।

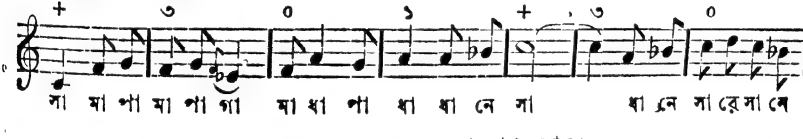
চ - তু - র - ঙ্গ 'ঐ' - - সে ব - শা - - ই - রে; না - ই -



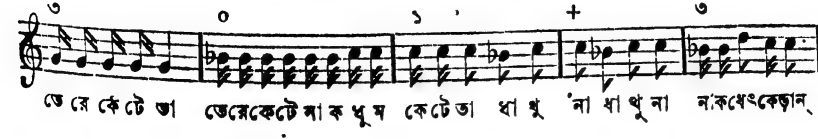
অন্তরা, তেলেনা।

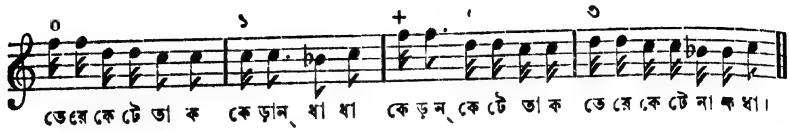


লকারী, সারগম।



আভোগ, বোল।



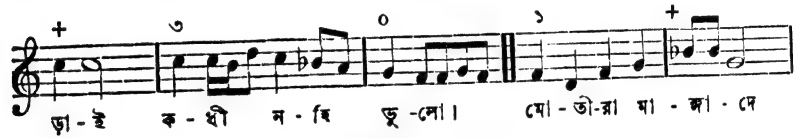


সুরট, তেওট।

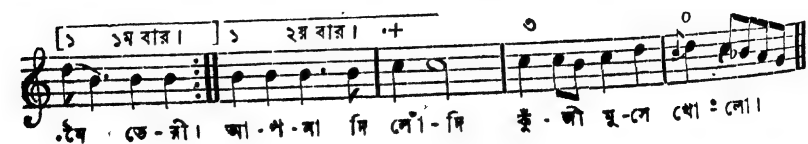
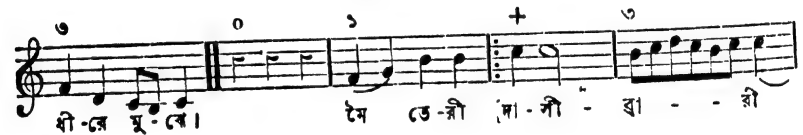
'মোতীরা মাঙ্গা দে'।

আছারী। (ধীরে)

♩ = ম. ১১২।



অন্তরা।



সাহানা, কাণ্ডালা।

‘ফুল রহী কলিয়া’।

আছায়ী। (ধীরে ও তেজে)

ফুল র - হী ক - লি - য়া, ম - ধু - ব - ন। হু - ম - ন

বা - গ - কে গ - লি - য়া চ - লি - য়া। (ফুল র - হী ক - লি -

অন্তরা।

ত - রু - ব - র প - র কো - য়ে - লি - য়া বৈ - চে, র - ঙ্গ বি -

র - ঙ্গ চা - খ - ত মী - - গী। অ - লি - দ - ল পী - য়ে

ম - ধু - বা; জু - হি, বে - ল, কে - শ - র, চা - য়ে - লি - য়া।

মধুমাধসারঙ্গ, আড়াঠেকা।

‘বাট রোথে’।

আছায়ী। (মধ্যগতি)

বা - - ট রো - - - থে টা - ঠ দ -

অন্তরা।

দ - র - বা কা - হু। বা - তে - থী য - মু - না জ - ল,



যোগিনী, কাণ্ডআলী।

'যোগিড়া বন'।

অঙ্কুরী। (ধীরে)

(পাঞ্চাবী)

রি-খরজ।

.রো | ম.ম : প.প | ন.ধো : — | প : ম | ম.প : —.ধো | ধো : ন.ধো |
 যো - গি-ড়া ব-ন আ - - - রা, স-য়ে মা - ডা।

+ | প : ম | গ : রো | — : স. || .রো | ম.ম : প.প | ন.ধো : — | প : ম ||
 রা - জা। (যো - গি-ড়া ব-ন আ - - - রা)

° | : .ধো | ধো.ধো : স' | রো' : রো.স' | স' : ন | ধো : — | ম : প |
 হ - ন-নি - মা ল্যা - ন লি - তা; মা - ডা

+ | ন.ধো : প | প.ম : গ.রো | স : —. || .রো | ম.ম : প.প | ন.ধো : — | প : ম ||
 রা - জা। (যো - গি-ড়া ব-ন আ - - - রা)

অস্তুরা।

° | .ম : ম.ম | প : প | ম.ধো : ধো.ধো | প.ধো : প.ম || ম.ম : ম.প |
 ল্যা - ন লি - তা মৈ জু - ল-দি বি ন - হি, মা-ও - রে অ-

+ | প.প : প.প | ম.প : প.ধো | ধো.স' : স' | — : ধো.ধো | ধো.স' : স'.স' |
 স্ত-র বা-না, ক-রি - য র - টে - দি, ল-ট - ক ছি - প-দি

+ | রো' : স'.ন | ধো : —. | ম : ম.ম | প : প.ধো | ন.ধো : প | প.ম : গ.রো | স : —. |
 র-জ-ন বে-স ব-টা - রা।

গা - - রে। ষো ঙ - নী ষো - রে, ত্রি - ব - ট - কো বা - জা - রে.



বসন্ত, কাণ্ডালা।

'চলো সখি'।

আহ্বারী। (মধ্যগতি)

গীত-ধরজ।

: ম.গ | - .ধ.মী : ধ.ধ | স' : ন.স' | রো' .ন : ধ.মী | গ : ম |
চ-লো স - - ধি, ধে - - - লি - রে ' ব -

| গ : ম.ম | গ : রো.স | স : - .ম | গ.গ : ধ.মী | ধ : ন.স' |
স - স্ত ব - হা - - - র, ধো - আ-জা - কে দ-র -

| ন.ধ : ন | ধ : মী | গ || ম.গ | - .ধ.মী : ধ.ধ | স' : - | : : ||
বা - - - র। (চলো স - - ধি ধে -)
অন্তরা।

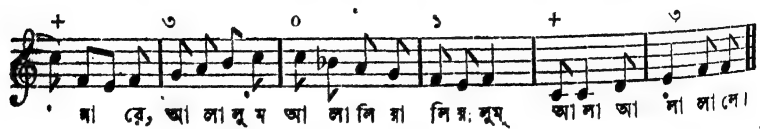
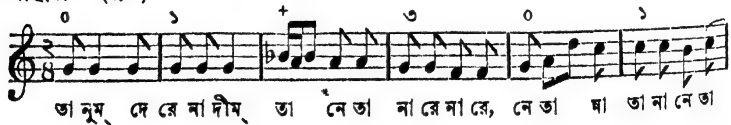
| ধ.ধ : ধ.ন | স', ন.স' : স'.স' | স' : স'.স' | ন.স', ন : রো' .ন |
ধোয়া - জা ম - ন ম - ন হে - র মৈ চ-লী - - রে;

| ধ.ন : ন.ধ | - .ধ : ন.স' | ন.ধ : ন | ধ : মী | গ || : : ||
ভ-র মো-জী অ - নে-ক থা - - - ল।

জিলক, কাণ্ডালা।

'তানু দেবেনা'।

আহ্বারী। (ফ্রড)



অন্তরা।

(তা হুম্ দে রে না দীম্ তা নেতা) ধে তোম্ তা না রে না রে,

নেতা - ঈ তানা দে রে, তা না দে রে তা দা রে দা - নি

দীম্, তা ঈ তানা নেতা নেতা ঈ তানা নেতা ঈ

রে, আলা লুম্ আলা লি রালুম্ আলা আলা লালো।

গান্ধারীতোড়ী, মধ্যমান।

‘কোয়েলিয়া মদ’।

আস্থায়ী। (♩ = ম. ১০০)

গ-মুচ্ছনায় লিখিত।

কো-য়ে-লি-য়া ম-দ মা-তী বো - - লে, রং -

গরং-গ-ন র - ক্ষ রা - তী কু - ল - ব্র - ন বা - - -

অন্তরা।

গ। (কো-য়ে-লি-য়া) ত-ম-রা ও - ঙ্গা - রে ও - ঙ্গা - রে কু - ঙ্গ -

ন-ন-মে, কু - ল র - হী স - দা র - জ-মে ক-লি ক-লি-য়া।

গাঙ্কারীতোড়ী, মধ্যমান।

‘কোরেলিয়া মদ’।

গ-ধরজ। আঙ্কারী।

প্রচলিত ঠাটে।

: রো.ম :- ম : ম | ^১প.ধো ধো : প.প.ধো.নো : প : ম.গো.রো.গো |
কো-রে - লি - রা ম - দ

⁺ম : প :- : ^৩নো.ধো | ^৩নো : প :- : ^০ধো | ^০প.ধো :- .প : প : ^০ধো |
মা - ভী বো - - - - লে, র - জ র - জ - ন র -

^১ম : প : ^১স' :- | ⁺প.প : ম : ^০গো : ম.প | ^০ম : গো : রো.স : রো | ^০স ||
জ রা - ভী ক - ল - - - - ব - ন বা - - - - গ।
অন্তরা।

| রো.ম :- ম : ম || ^১ম.ম : ^১নো.ধো : নো | ⁺স'.রো' : স' : স' : ^০স'.নু |
(কো-রে - লি - রা) ড - ম - রা ও - জা - - - - রে, ষ - জা -

^৩স'.স' :- : ^০গো'.গো' : ^০গো'.রো' | ^০স' : নো.স' : ^০নো.ধো : প.প | ^১ম.গো : রো :
- রে, ক - - - - জ - - - - ন - ন - মে ক - ল

রো.স :- ⁺স | ^১গো' : রো' :- .রো' : স' | ^৩নো.ধো :- .প : ম : ^০ধো.ধো.প.ম | ^০গো.রো.স ||
র - হী, স - দা র - জ - মে ক - লি ক - লি - রা।

গৌরী, আড়াঠেকা।

‘পিয়া মোরা’।

আঙ্কারী। (বীর)

গা-ধরজ।

: রো | ^১স.রো.গ.রো : স | ⁺ন.ধো : প. | ^৩ন.স : রো.রো | ^০স.রো.গ.রো :- .স |
পি - - - - রা মো - রা আ - রে' রে, অন্তরা।

| ^১রো.স : ^১স.স | ⁺প : প.ধো | ^৩মী.ম.প : ম.প.গ | ^০রো.স || ^১ধো.ধো | ^১ধো : স' |
ছ - ড দি - - - - ম - ম প - - - - রা স - ব স - হী-

⁺স' : ^৩স'.স' | ^০স' : ^০স' | ^০স'.স' : ^১স'.রো' | ^১স'.রো' : ^০গ.রো' :- .স' | ⁺স'.রো' : ^১ন.ধো |
র' - দ দি - ল, ব - ল - ম - রা - - - - - র বাঁ - - - -

ধো চৌ - যু - খ দী - - - - - য - রা বা - - - - - রে।

‘शृङ्खलौ शृङ्खलौ’ ।

‘शृङ्खलौ शृङ्खलौनि’ ।

আ-বাবা! ১ ৩ ৫ ৭ ৯ ১১ ১২

পূর্- বী য় - রী - দি হে, কোঁ চা -

১ ৩ ৫ ৭ ৯ ১১ ১২

- চে; ফল্‌তান্ন নি - জা - মু-দ্বীন আউলিয়া য - হ-

১ ৩ ৫ ৭ ৯ ১১ ১২

বু, পীর - কে আ - গে আ - - কে।

১ ৩ ৫ ৭ ৯ ১১ ১২

হা-র-ন - যে স - ব ফুল-ব-ন ব-র-সে, স-গ-রী বা - জা

১ ৩ ৫ ৭ ৯ ১১ ১২

বা - জ - ন সা - গে; ক - র্তা আ - গে দ - শু ব -

১ ৩ ৫ ৭ ৯ ১১ ১২

ধায় - কে। পীর কে আ - গে আ - - কে।

‘पियारवा आईन’ ।

ਸ੍ਰੀ-ਭਗਵਤ ।

: প : প : প : ধ : ধ | প : য : প : : প : স : - : ন | স : : ধ : নো : ধ | নো : : প : য : প : |
 পি : রা : - : র : রা | আ : ই - - - ল | মে - - - রে গ - - -

^০ | পঃ ধঃ পঃ মঃ : গোঃ | ^১ মঃ রঃ সঃ :— | ⁺ রঃ :— সঃ :— | ^৩ : : সঃ সঃ |
- - - লি - রা; ছ - থ - সো ক - র -

^০ | রঃ মঃ মঃ পঃ | ^১ পঃ নোঃ ধঃ :— : নঃ | ⁺ সঃ :— : নঃ সঃ : সঃ রঃ | ^৩ রঃ সঃ : নোঃ ধঃ :— |
হি শি - রা - - - - - র - বা।

অন্তরা।

^০ ^২ | নোঃ || : পঃ পঃ | ^১ : নোঃ ধঃ নঃ :— | ⁺ সঃ : সঃ :— : নঃ | ^৩ সঃ :— : সঃ : সঃ | ^০ : : সঃ :— |
স - ব স - ধী - র - ন মি - ল, গা -

^১ | সঃ সঃ সঃ :— | ⁺ নঃ সঃ : সঃ রঃ : রঃ সঃ | ^৩ নোঃ ধঃ :— : নোঃ | ^০ ^২ পঃ || পঃ মঃ : গোঃ : |
হ ছ - ম - - - - - জ - - - - - ল; ঘ - রে ঘ -

^১ | মঃ : রঃ : সঃ : রঃ | ⁺ সঃ : নঃ : সঃ : রঃ | ^৩ রঃ সঃ : নোঃ ধঃ :— : নোঃ | ^০ ^২ পঃ ||
রে ব - ল - ন - বা - - - - - র বাঁ - - - - - ধো।

সফর্দা, আড়কাওয়ালা।

‘মোহরবা রে’।

আহ্বানী। (মধ্যগতি)

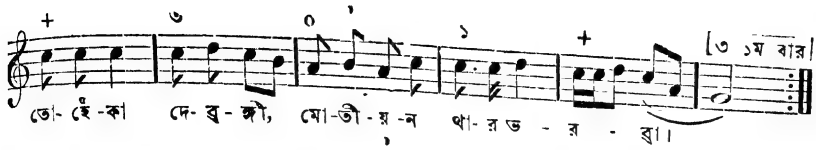
$\text{♩} = \text{ম. ১০}$

^১ ⁺ ^৩ ^০
ম - - - ছা - র - বা রে ছ - লি - রা।

⁺ ^৩ ^০ ^১ ⁺ ^৩
আহ্বানী তো চ - লে ছ পি - ত - ম - কে দে - - -

অন্তরা।

^০ ^১ ⁺ ^৩ ^০ ^১
(মো - - - ছ - র - বা রে)। গু - প - ত - ধ - - - - -



শংকরাভরণ, আড়াঠেকা।

‘সমরত পারে’।

আশ্বাসী। (ধীরে)



মিয়ামল্লার, বাঁপতাল।

'গিরজে বরসে'।

আস্থায়ী। (ক্রত)

রি-খরজ।

+ ০ ১ + ৩
 | ম : ম | র : - : স | স : র.র | স.ন. : স : র | র : প | প.ম : গো : গো |
 গ - র - জে ব - র - সে বা - দ - র - বা আ.

০ ১ + ০ ১
 | ম.গো : ম | র : র : ন | র : ম | র : ম : প | নো : প | ন : স' : র' |
 রে মো অ - ব : ন - নি ন - নি বু - ন্দ - ন, ডী - - জ
 অন্তরা।

+ ৩ ০ ১ + ৩
 | স' : স' | নো : নো : প | ম : প | ম : - : গো : - || ম : প | নো : ধ : ন |
 ত হৈ ব - জ - ন - বা। শু - - ড ঘ -

০ ১ + ৩ ০ ১ +
 | স' : ন : স' | স' : স' : স' | ন : ন | স' : - : র' | স' : স' | নো.ধ : নো : প | ম : গো |
 রি, শু ড দি - ন যু - হু - - র - - ত; আ -

৩ ০ ১ + ৩ ০ ১
 | ম : - : ম | প : প | স' : স' : - | র' : স' | স' : নো : ধ | নো : প | ম.গো : - : ম : র ||
 ন - ন্দ ভ - রা য - র অ - জ - ন - বা। মো অ - - - বা

গোঁড়মল্লার, কাওয়ালী।

'ঝিল্লী বনকত'।

আস্থায়ী। (মধ্যগতি)

০ ১ + ৩ ০ ১

 ঝিল্লী বনকত, ম-ম-ক-ত বা-দ-র; চ-ম-ক-ত যো-গিনী,

+ ৩ ০ ১ + ৩

 দ-ম-ক-ত দা-ঘিনী ঠ-র ত-ই সে-লি-য়া হ-রি হ-রি।

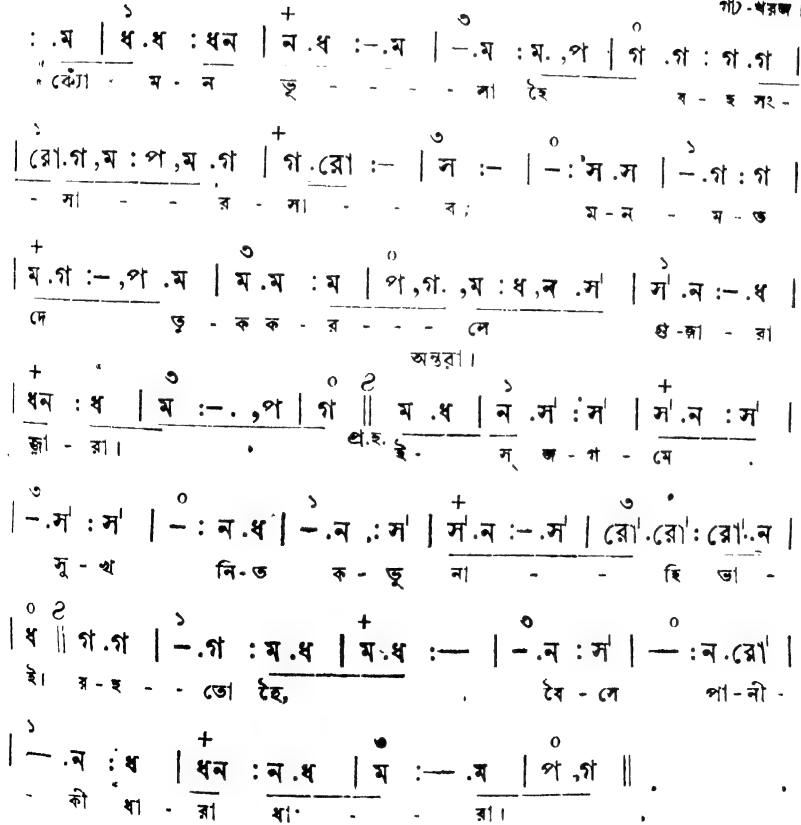


পঞ্চম, আড়াঠেকা।

'কৌ মন ভুল'।

আম্বারী। (মধ্যগতি)

গঢ়-ধরজ।



ইমনপুরিয়া, একতাল।

শুল্লনক্স।

গীত ধরজ।

আম্বারী। (ঈশৎক্রত)

^৩ : স : স | ^৩ গ : রো : - : স | ⁺ স : ধ : ধ : ধ | ^২ মী : ধ : স : স | ^৩ স : স : স : ন |
 হল্ - ও - ল খা - দা বু - ল বু - ল চহ্ - চ - হা মে - ক - ন - দ

⁺ : স : - : - : | ^২ - : - : স : গ | ^৩ গ : - : গ : গ | ⁺ মী : ধ : - : - : | ^২ - : মী : গ : - : - : |
 নাঃ, কু - ম - রি বহ্ - স - রাহ্ ব - জা

^৩ : রো : - : স : - : | ⁺ গ : - : রো : স | ^২ স : - : স : - : | ^৩ ধ : মী : ধ : - : | ⁺ স : - : স : - : |
 খুশ্ - - ম - দ ব - হার মুক্ - বায়্ চ - মন্ শী - শ

^২ : স : স : স : - : | ^৩ : স : স : - : স | ⁺ স : - : স : স | ^২ স : - : স : - : |
 ব - দন্ত্ জা - - মি - ন হদ্ গাহ্ - মে চ - মন্ কক্ - -

^৩ : রো : রো : রো : - : | ⁺ গ : গ : - : গ | ^২ - : - : মী : ধ | ^৩ - : মী : গ : - : |
 রে বে - কক্ অ - ওজ্ মন্ খু - শী দা - কন্ -
 অম্বরা।

⁺ : ধ : মী : গ : রো | ^২ : স : স || গ : - : | ^৩ ধ : মী : ন : ন | ⁺ স : - : - : - : |
 দা। শাহ্ শাহ্ আ - ব - জু

^২ : স : রো : রো : গ | ^৩ - : রো : স : স | ⁺ স : ধ : - : ধ | ^২ ধ : মী : ধ : - :
 দে - র ব - জু দি - ল ব - জু . সো শী - মা

^৩ : - : - : ন : - : | ⁺ স : - : স : - : | ^২ স : স : রো : - : | ^৩ রো : রো : গ : গ |
 খান্ - শা - মা প - র - মা - - না দে জু

⁺ : রো : - : স : ন | ^২ ধ : - : ধ : মী | ^৩ - : গ : ধ : - : | ⁺ স : - : ধ : মী |
 বা - - নি, ক্লে - রা ক্লে - রা মন্ - তে ক্লে -

^২ : গ : - : মী : - : | ^৩ ধ : মী : গ : - : | ⁺ ধ : মী : গ : রো | ^২ : স : স ||
 রা এক্ - - তে - রে - কে গো।

টপ্পা ।

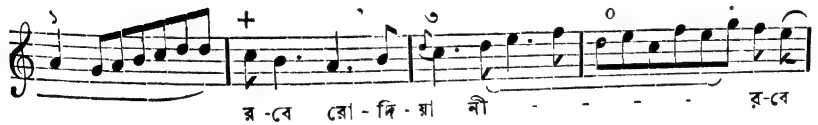
ভৈরবী, মধ্যমান ।

'তু কোঁ রোদিয়া' ।

গ-মুচ্ছনায় লিখিত ।

আস্থারী ।

মিমা শোরী ।





ভৈরবী, মধ্যমান।

‘তু কোঁ রোদিয়া’।

প্রচলিত ঠাটে। (গ-ধরজ)

আস্থায়ী।

মিমাশারী।

স : গো.গো : রো.স : নো.ধো : - .গো : - .রো | গো : রো.স : - : স.রো. |
 তু কোঁ রো - দি - রা নো -

গো.ম : - : ম.ম : গো.রো.গো : রো : স || - : ম.গ : ম : - : ম.প : ধো.প |
 - - - - - র - বে। রা-জ - নু ক - - -

প.ম : গো : - : রো | রো.রো : গো.রো : স : - .রো | নো.স : - || স : গো.গো |
 র চা - - - - - ক-রী তে-রো। তু কোঁ
 তান।

রো.স : নো.ধো : - .গো : - .রো | স.রো : গো.ম : প.ধো : নো.ধো | নো.ধো : প.ম
 রো - দি - রা।

অমৃত।

গো.ম : গো.রো | স : - || : : ধো.প : - .ম : প | ম.ম : গো.গো.গো.রো.স |
 ত-ন ফু-ক-দা

স.স : গো.রো : - : ম.ম | গো.গো : রো.গো : রো.স : - | - : নো.স : - .রো : গো |
 স্ব-খ-দা গ - - - - - হ-র, ও-লা-ম-ন-

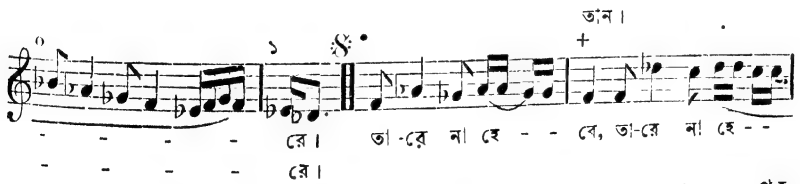
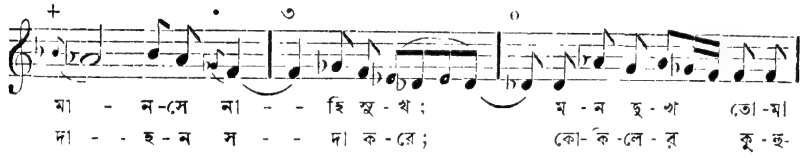
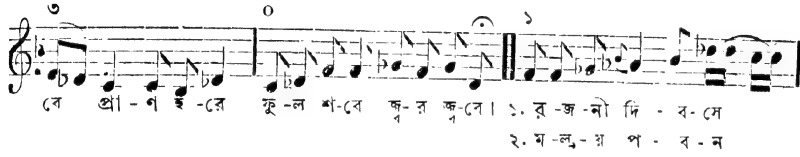
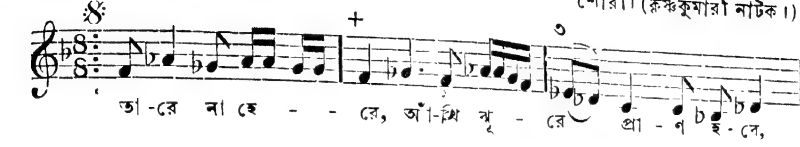
ম : - : প.ম : প.ম | - .গো : রো.গো : - : গো.গো | রো.রো.গো : স ||
 বী চু-প-র-হো ধী - - - - - ধী - - - - - রে

ভৈরবী, মধ্যমান।

‘তারে না হেরে’।

আশ্বারী। (ধীরে) ম-খবজ।

শোরী। (রুকুমারী নাটক।)



মি কু, মধ্য মান।

'বে ছৈলা মান না'।

মিয়া শোরী

আস্থারী। (ধীবে)

বে ছৈ-লা, মা-ন না ক-রি - - রে; • মী-চে
র-ব-সে ড-রি রে। ছৈ-লা, মা-ন-না
ক-রি - - রে। আ-ও শো-রী, মি-ল,
পে-রা-লা পা-লে স-ম-অ-স-
স-স-পা-গ ধ-রি - - - - - রে

থান্যাজ, মধ্যমান।

'ভলাবে জটি'।

মিয়া শোরী।

আস্থারী। (মধ্যগতি)

[পাঞ্জাবী]

ভ-লা-বে জ-টি জো - - - - - র জো-
র-দি-রা-মে না - - - - - হি।

অন্তরা।

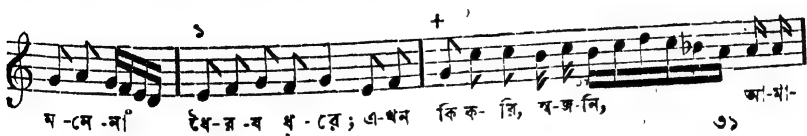
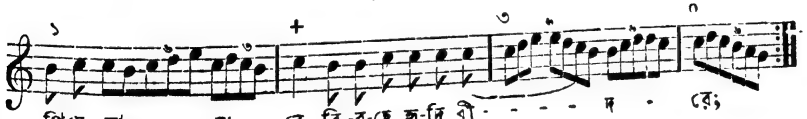


বিঁবিটখাঙ্গাজ, মধ্যমান।

'সহেনা সহেনা'।

আস্বাদী। (ধি.রে)

মিরা শোরী।





খাষাজ, কাণ্ডআলী।

‘জগদরামকা মেলা’।

আখারী। (ধীরে)

গা-ধরজ।

প.নো : নো, ধ.প | ম.ম : গ.গ | ম : প | প.প, ধ : ঙ, স.নো, ধ ||
জ - গ - দ - - র - খ - ম - কা মে - লা, তি-না

প.ধ : ধ, প.ম | ম.ম : গ.গ | ম : প | : স.স | ম : ম.ম |
জ - গ - দ - - র - খ - ম - কা মে - লা। বো তু আ - মো-র-

গ : গ.ম, ম | গ.র.গ : ম.ম | মপ : গ | ম.ধ : ধ.ধ | ধ.ধ : ধ.ধ |
হাঁ, তো হুহু নে-ধ তাল, চ-ল, কি-র, মি-ল ছ-ল,

ধ.ধ : নো, নো, স | স, নো, ধ : প.ম, গ | ম : স | - .ন : - .ন |
হাঁ, স, বোল, যা-তা - লে, ধা, গী, দে,

ন.ন : ন, স, র | র, স, স : ন.ন | ন : স | - .স : - .স |
ক - র - লে; হ - রি - রেহ - লে এ - ক-

ন, স, র : র, স, নো | ধ.প : — || প.নো : নো, ধ.প | ম.ম : গ.গ |
লা। (জ : গ - দ - - র - খ - ম - কা

১. অধরা।

ম : প | : স.স | স.ম : ম.ম | ম.ম : গ.গ | ম : প | গ :
মে - লা।) তা-লা আ - প - ল - মে বো দে - ধো,

গ.গ | ম : — | ম : ম.গ | র.ম : গ.র | স : স.স |
‘হ - রি - রেহ - - - লে এক টিহ লে - - তা; কো-ই

০ র :- র | গ, গ, র : গ. গ | ম : প | গ : গ. গ | ম. ম :- ম |
বাপ্ ব - নে, কো-ই বে - টা; কো-হি চা-চা ডা-

১ ম : ম. গ | র. ম : গ. র | স || ম. ম | ম. নো : ধ. নো | প. ধ :- ন |
জী-জা ক-হ-লা - তা। কো-ই মি-রা আপ্ - নে

+ ন : স' | — : ন. ন | ন. স' : — | —. স' : —. স' | ন. স', র' : স', নো, ধ |
জা-নে; কো-হি দাস্ আপ্ - নে যা - - নে।

৩ প || ম. ম | ম :- ম | ম. গ : ম. ম | ম. ধ : ধ. নো. স', স' | নো. ধ : ন. ন |
কো-ই পীর্ দু - রি-ন্ ক-হ-লা-তা হৈ, কো-হি

২. অঙ্কুরা।
০ র : স' | — : স'. স' | স' : স'. স' | র', র', স' : নো, ধ, প || : ম. ম |
৩ - র, কো-ই চে - লা। প্র. হ. ইন্ -

১ ম. ধ : নো, নো, ধ | ধ. ন : ন. ন | স' : ন | ম' : ন | স' : স'. স' |
মি-স বি - - চ্চ নি - র - ধ - তু, ইন্ দু - রত্ - সে কে-রা-

+ নো : ধ. ধ | ধ. ন. স' : স', নো, ধ | প || ম. ম | ম. গ : ম | প. ধ : ন. স' |
দু - র - ত হৈ। ধ-ন্ হৈ উন্ কা-রি - গন্-কো,

৩ — : ন. ন | ন. স' : স' | স'. স' : স'. স' | ন. স', র' : র', স', নো | ধ. প :- ||
জিন্-নে আপ্ না হাত্ - সে ব - লা-রা হৈ।

ঝিঁঝোটা, আড়াঠেকা।

‘ইয়ার্ ইয়ার্ ছ’দা-বে’।

আহারী। (ফ্রড)

মিরা শোহী।



অন্তর।

ডা দি - দার। ১. অ-রি যো ম-গ শ-রা ইঙ্ দি-
ব-না বি - মদ্, কে-রা স-জা - য় সৈ-দা - বাদ্ ন-মুদ্ জা: নী; ব-
খে-ডা দি - দার। ২. অ-রি যো ম-গ শ-রা ইঙ্ দ-ম-গ-
নি-মে খো - ড়, শো-রী ক-হে ই-য়ার ই-য়ার ছ - দা-বে
জা-নি ব - খে - ড়া দি - দার। প্র.২.

লুমঝিঁঝিট, ঠুংরোতাল।

'কেয়া কক' স্বজনি'।

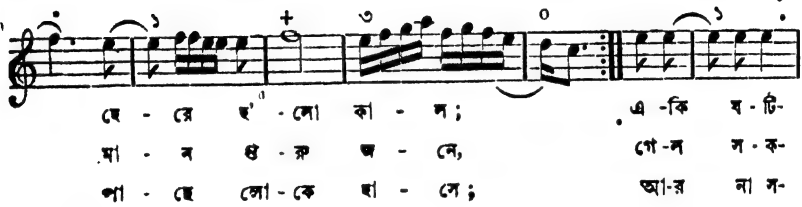
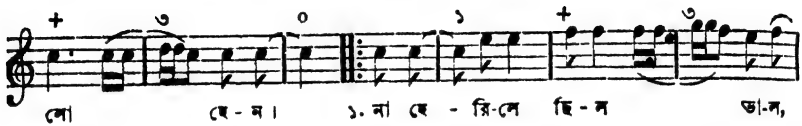
আস্থারী। (ধীরে)

• ধ-ধরজ।

কে - রা ক - রু স্ব - জ - নি, পি - রা বি - ন, কে - রা ক -
স - র : স . র | গ . গ : - . র, স | স . গ : র . স | ন, ধ, : - . ধ, | স . স : র . র |
রু স্ব - জ - নি; পি - রা বি - ন যা - ভা হৈ যো . ব - ন
প, প . ম : গ | ম . গ : র, স - | ম . ম : ম | ম . গ : ম, ম . গ, র | ম . গ : র . স |
মো - রী; কো - ন দে - শ বি - লম্ র - হৈ হৈ, | - : স . র | র . র : - . গ | র . গ : ম . প | গ . ম . প : ধ, ধ . প | ম . গ : র . স |
ন-হি জা - রে দিল্-বর মে - রে।



অন্তরা।



কালিাড়া, যত্ তাল।

‘আজ সোহাগকী’।

আম্বারী। (ক্রত)

‘হুল বাইলো’।

ম-ধরজ।

+ ৩ ০ ১ + ৩
 | স :- ১ - | গ :- গ :- | গ : ম :- | প :- ধো :- | ধো :- :- | প :- প :- |

হিন্দী, আ - - জ সো - হা - - গ - কী রা - - ড, ব -
 বাঁহা, চ - - ল, যা - ই - - লো, ও স - - ধি, যে

০ ১ + ৩ ০
 গ : ম :- | প :- ধো :- | স' : স' : রো' : স' | ন :- : ধো : প | ম.ম : প : ম |
 নে - - সোঁ। নে - - - - - হ ল-গা - - -
 ধা - - নে ম - - - - - ন হ-র - - -

অন্তরা।

১ + ৩ ০ ১
 গ :- :- :- || ধো : ধো :- | ন :- : ন :- | স' : স' :- | রো' : রো' : স' : স' |
 গ। ব - ম - রা - কী ব - ন - রী,
 পা। চি - ড মা ধৈ - র - জ ধ - - - রে,

+ ৩ ০ ১ +
 স' : রো' :- | স' :- : স' :- | রো' : রো' : স' : স' | ন :- : ধো :- || ধো : রো' :- |
 জু - গ - - জু - গ জী - - - - - রে, ব - ন -
 ন - র - - ন - রোদ - ম - - - - - রে, ডা - লি -

৩ ০ ১ + ৩
 স' :- : স' :- | ম : ন :- | ধো :- : ম :- | ন : ন : ধো | প :- : প :- |
 রা - - কে উ - ম - - র দ - রা - - - জ। ব -
 ড স - - ম - ড এ প - রা - - - ধা যে -

০ ১ + ৩ ০ ১
 গ : ম :- | প :- : ধো :- | স' : স' : রো' : স' | ন :- : ধো : প | ম.ম : প : ম | গ :- :- :- ||
 নে - সোঁ। নে - - - - - হ ল-গা - - - রা
 ধা - নে ম - - - - - ম - হ-র - - - পা

সুরট, পোস্তাতাল।

‘গহ্ রার্ ম হো’।

গজুল।

আম্বারী। (দীর্ঘে)



